LA PIRÁMIDE DEL FIN DEL MUNDO

Y OTROS TERRITORIOS IMPROBABLES

PEDRO TORRIJOS

Lectulandia

Del altavoz gigante de Kinmen a las iglesias de Lalibela, pasando por las últimas fotografías tomadas desde dentro de las Torres Gemelas, la minga de Chiloé, la presa de Malpasset y la catedral de las tormentas. Un recorrido con Pedro Torrijos por los relatos que construyen lo que somos.

Civilización, luz, calma, guerra y tiniebla se combinan en esta obra para mostrar nuestra esencia. Seres humanos empujados por deseos, pasiones y generosidad, pero a menudo lastrados por envidias, odios y maldad. Construimos y transformamos; abandonamos y olvidamos.

En La pirámide del fin del mundo conocemos historias deslumbrantes de avances científicos y construcciones monumentales. Pero también historias de material bélico hundido en mares paradisíacos y de islas en las que está prohibido nacer y morir. Historias que nos explican, aunque en muchos aspectos sigamos siendo un misterio.

Pedro Torrijos

La pirámide del fin del mundo y otros territorios improbables

ePub r1.0
Titivillus 13.01.2026

Pedro Torrijos, 2024
Diseño de cubierta: Lara Lars

Editor digital: Titivillus
ePub base r3.0 (ePub 3)

Para una óptima experiencia de lectura, use la opción *Fuente Original / Fuente del editor / Predeterminada*.

Para Lucas, eres el tío más guay que conozco

PRÓLOGO

De todas las virtudes improbables de Pedro Torrijos como narrador quizá la más inusual es su capacidad para encontrar oro.

En una jungla espesa de contenidos, siempre al borde de la infoxicación, como la que vivimos en la actualidad en las atestadas plataformas digitales, Pedro se distingue desde hace años por la originalidad y fluidez de las historias que transmite.

Contar historias es uno de los oficios más antiguos del mundo. En el grupo social, alrededor de la hoguera, o a través de la literatura y el arte audiovisual, nuestra especie se cuenta historias a sí misma desde el principio de los tiempos. Esas historias nos sirven para fortalecer nuestros vínculos emocionales, recordar nuestro pasado colectivo y aprender de la experiencia ajena. Por eso, se diría que cada persona lleva dentro una capacidad potencial para la narración, eso que ahora resulta más moderno llamar *storytelling* pero que ha existido desde siempre y ha acompañado todas las etapas de nuestra vida, desde los cuentos de nuestra infancia a las memorias que nuestros mayores dejan, como legado, a sus familiares que los sobreviven.

Sin embargo, aunque la narración es consustancial al raciocinio del que hace gala nuestra especie, el talento para darle un desarrollo fluido y brillante a una narrativa no es tan frecuente. Por eso, cuando en nuestra comunidad alguien se destaca como contador, aunque existan palabras con cierta connotación escéptica hacia esa habilidad, como el ambivalente apelativo cuentista, la realidad es que esa capacidad especial despierta automáticamente nuestra fascinación. La facilidad,

casi hipnótica, para construir una historia en la que nuestra mente pueda navegar tiene un poder de seducción inagotable.

En los últimos años hemos asistido a una verdadera explosión de la narración y la comunicación cultural gracias a las redes sociales y las citadas plataformas digitales. Estos nuevos soportes han brindado un espacio propio a voces completamente nuevas. Dentro de ese panorama inabarcable, inmenso y superpoblado, la voz de Pedro se distingue con claridad, hasta tal punto que su estilo, inconfundible, se ha convertido en un referente para todas las personas que contamos historias vinculadas al arte, la arquitectura, el patrimonio cultural o cualquier otro elemento artístico o creativo.

El «estilo Torrijos» consiste en localizar esa pepita de oro que reside dentro de cada narración y que la hace única. No siempre es evidente y, en muchas ocasiones, su hallazgo resulta sorpresivo.

Historia tras historia, Pedro selecciona ese detalle referencial, o identifica la clave narrativa, con una facilidad envidiable que esconde, tras una apariencia de sencillez, el trabajo metódico del narrador-orfebre. Transita muchas veces territorios por los que otras personas han pasado con anterioridad, pero localiza en ellos matices completamente nuevos. En otras ocasiones, lo realmente llamativo de su narrativa es su capacidad para encontrar historias nuevas, poco manoseadas o apenas explotadas, que parecen haber esperado ahí, agazapadas, hasta que el explorador Torrijos las ha localizado. En la lectura, ubica con mano de arquitecto la palabra precisa o la reflexión perfecta para que cada historia resulte siempre nueva.

La combinación equilibrada de estos rasgos ha generado un verdadero movimiento, que podríamos denominar el «torrijismo»: un gusto por las historias originales, bien contadas, en las que se aprecia siempre una voluntad de estilo, un ritmo bien cuidado y un universo cuajado de referencias culturales.

Así es Pedro Torrijos. Un buscador de oro en forma de historias.

Este libro que tienes en tus manos es su mapa del tesoro.

MIGUEL ÁNGEL CAJIGAL VERA
es historiador del arte y comunicador.
Se le conoce en todas partes como *El Barroquista*

GUERRA

Prefacio
Lo mejor de lo peor

Apocalipsis por radio
El Pájaro Carpintero, Ucrania

Apocalipsis por miedo
La pirámide del fin del mundo, Dakota del Norte, EE. UU.

Apocalipsis por música
Muro sónico de Kinmen. Taiwán

La ciudad de la Mami Wata
Ganvié. Benín

La guerra que se libró treinta minutos en el futuro
Isla de Lord Howe y Pirámide de Ball. Australia

Bombas contra la leucemia
Bombardeo de Bari. Italia

La copa de un carpintero
Estación Internacional de Canfranc y ermita de San Adrián de Sásabe. España

Million Dollar Point
Million Dollar Point. Vanuatu

Nadie quiere esta tierra
Triángulo de Bir Tawil. Egipto y Sudán

Haz fotos ahora
Las últimas fotografías del interior de las Torres Gemelas. Nueva York. EE. UU.

PREFACIO

Lo mejor de lo peor

El ser humano es una especie esencialmente gregaria. Llevamos agrupándonos desde mucho antes de que nos llamásemos seres humanos; en familias, clanes, aldeas, pueblos, ciudades, provincias, estados, naciones y hasta en alianzas internacionales. Lo que sea con tal de vivir unos junto a los otros, pegaditos para no aburrirnos. El problema es que el ser humano también es una especie esencialmente gilipollas, y nos llevamos liando a mamporros entre nosotros incluso desde antes de agruparnos.

Que si me has movido las lindes de la parcela, que si esos campos de cultivo son de nuestro pueblo, que si en esa ciudad no rezan a nuestro dios, en ese estado quieren quitarnos a nuestros esclavos, ese país es protestante y el sistema económico de los miles de millones de personas que vivimos en este lado del planeta es muchísimo mejor que el de los miles de millones de personas que vivís en el otro lado del planeta.

Desde luego, no nos hemos aburrido pero, a cambio, hemos inventado el peor artefacto que haya creado la Humanidad: la guerra.

La guerra es el primer jinete del Apocalipsis, el heraldo de la aniquilación del Hombre, el motor de toda destrucción. Y aun así, entreverados en su tejido, podemos encontrar símbolos de la maravilla. A veces son perversos. Otras veces son luminosos como el primer párrafo del Génesis.

Pirámides ciegas como Polifemos de cuatro cabezas, fotografías que nos recuerdan el momento anterior al instante que cambió el mundo, insectos inmortales o curas milagrosas extraídas del crimen más atroz. En otras palabras, lo mejor de lo peor.

1

Apocalipsis por radio

El Pájaro Carpintero, Ucrania

51° 18' 16.34'' N, 30° 3' 53.18'' E

> *Lo interesante es entender cómo las armas reflejan el alma del fabricante.*
> *Los soviéticos siempre quisieron mayores reservas y mayor rendimiento. Tuvieron que convencerse a sí mismos de que eran una superpotencia. Peso de lanzamiento. ¿Qué es el peso de lanzamiento? No lo sabemos exactamente, pero estamos de acuerdo en que suena a algo así como arrojar un bulto, a la voluntad arrojada del colectivo. Los misiles soviéticos de largo alcance tenían un mayor peso de lanzamiento. Tuvieron que convencerse a sí mismos con números, volumen y masa.*
>
> DON DELILLO, *Submundo*

En algún momento del primer trimestre de 1976, cientos de radioaficionados de todos los puntos de Europa comenzaron a escuchar un extraño sonido en sus receptores de onda corta. Un sonido que no debería estar allí. Una serie de golpes marcados, uno tras otro, en un repiqueteo infinito:

Tac-tac-tac-tac-tac-tac-tac-tac-tac-tac…

El ruido invadía todas las ondas del viejo continente pero, al cabo de unas semanas, su intensidad aumentó de manera dramática, ampliando su alcance a estaciones situadas en puntos de Sudamérica, Asia e incluso el Pacífico. Era capaz de interferir todas las frecuencias, y hasta las emisoras de radio convencional y las transmisiones de la aviación comercial transoceánica se vieron afectadas por el martilleo, que enseguida se convirtió en el tema de conversación preferido, cuando no único, entre los radioaficionados. No en vano, esas

conversaciones se camuflaban detrás de un muro de sonido similar al de las aspas de un helicóptero o al que produciría un martillo neumático que estuviese percutiendo día y noche. Al final lo bautizaron como el «Pájaro Carpintero», por el parecido entre el ruido que se colaba en sus auriculares con el golpeteo que ejecutan dichas aves al hacer impactar sus picos contra las cortezas de los árboles donde van a anidar.

Tac-tac-tac-tac-tac-tac-tac-tac-tac-tac…

Pero más allá del bautizo semihumorístico, el Pájaro Carpintero era extraordinariamente molesto, así que decenas de afectados propusieron combatir el sonido con señales sincronizadas de onda continua, en un intento de desactivar al emisor a distancia. No funcionó. Volvieron a intentarlo, pero esta vez fueron centenares de radioaficionados quienes lanzaron el radioataque. Tampoco funcionó. Lo volvieron a intentar varias veces más en varias frecuencias distintas pero nada parecía alterar al Pájaro Carpintero, algo que ya habían intuido cuando triangularon su probable procedencia, acotándola a un radio de apenas unos cientos de kilómetros: la República Soviética de Ucrania.

Tac-tac-tac-tac-tac-tac-tac-tac-tac-tac…

En plena Guerra Fría, y con unos Estados Unidos que acababan de salir con el rabo entre las piernas de Vietnam, las teorías conspiratorias sobre el origen y la verdadera función del Pájaro Carpintero afloraron como cencellada invernal. Algunos dijeron que se trataba de un sistema de alteración del clima mediante ondas de alta frecuencia —similar al futuro HAARP—; otros, probablemente desquiciados por el repiqueteo continuo, afirmaron que en realidad era un complejo mecanismo de control mental para preparar a la población europea ante una probable invasión por parte de la Unión Soviética. Sin embargo, la teoría más extendida fue que los soviéticos habían conseguido al fin poner en funcionamiento un radar capaz de detectar objetivos más allá del

horizonte, tal y como habían anunciado en 1949 con el misterioso proyecto «Veyer», del que apenas se supieron detalles en Occidente.

A priori, un radar transhorizontal u OTH, como se le conoce por sus siglas en inglés —Over The Horizon—, no suponía una amenaza tan urgente como la de un sistema de control climático-mental, pero la intensidad del Pájaro Carpintero era tan violenta y su alcance tan inabarcable, que el artefacto que lo emitía solo podía ser descomunal. Y sin embargo, según las autoridades soviéticas, no existía.

Porque la Guerra Fría fue, sobre todo, un juego de espionaje, engaños y propaganda; como dijo John Fitzgerald Kennedy: «Una guerra en las sombras». Ahora bien, esas sombras debían ser espesísimas para ocultar la dimensión del Duga-3, el verdadero nombre del Pájaro Carpintero: más de un kilómetro de largo dividido en dos pantallas semipermeables compuestas por decenas y decenas, por cientos de antenas de radar. Una matriz de agujas metálicas apuntando hacia el cielo y elevándose a la altura de un rascacielos. Como un transatlántico etéreo de cincuenta plantas que asomase entre las copas de los árboles más prominentes, rompiendo la niebla desde abajo.

Como su nombre adelanta, el Duga-3 era la tercera iteración de los radares Duga, palabra rusa que significa «Arco» y, como tal, lanzaba ondas que rebotaban en la ionosfera, ampliando así su radio de acción hasta distancias superiores a los mil kilómetros, muy por encima de la línea del horizonte. Semejante artefacto desarrollaba una potencia masiva, superior a los 10 megavatios, pero dejaba un rastro sonoro en forma de repiqueteo en la banda de los 10 hertzios. Ese ruido era el Pájaro Carpintero.

Tac-tac-tac-tac-tac-tac-tac-tac-tac-tac…

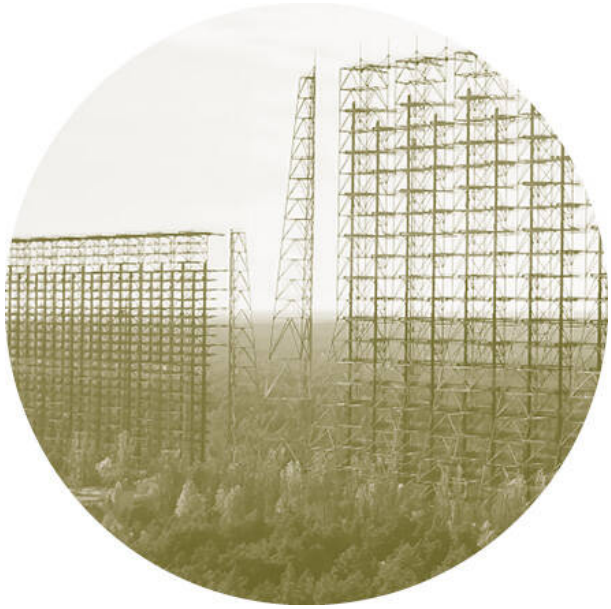
Por supuesto, el objeto era perfectamente visible desde las fotografías con las que los satélites espía estadounidenses barrían el territorio soviético y, precisamente por eso, las autoridades de la URSS negaron su existencia. Bueno, no negaron que eso estuviera allí porque era imposible hacerlo; negaron que fuese un radar OTH. Dijeron que,

bueno, solo se trataba de un sistema de antenas para mejorar la radiodifusión de las próximos Juegos Olímpicos que iban a celebrarse en Moscú en 1980 y, de hecho, aprovecharon la misma excusa para justificar que, a los pies del Pájaro, se hubiese construido un pueblo entero. Según la versión oficial, apenas eran unas instalaciones para el mantenimiento de las antenas. Aunque esas instalaciones contasen con edificios de diez plantas, tiendas, pabellón deportivo, colegio, escuela infantil y hasta una piscina climatizada. Pero eso sí, todos esos edificios estaban salpicados con imaginería relativa a los Juegos: el osito Misha, los aros olímpicos o la antorcha con la estrella roja que daba forma al logo oficial. En realidad, esta detallada minuciosidad al intentar ocultar la verdadera naturaleza tanto del Duga-3 como de las construcciones que lo rodeaban en medio del bosque ucraniano no parecía tener sentido, pues las artimañas de camuflaje eran imperceptibles desde la órbita por donde los satélites americanos trazaban su trayectoria. Había otra razón: el Pájaro Carpintero no era un proyecto secreto exclusivamente para Occidente, también lo era para los civiles soviéticos, tanto para los habitantes del pueblo, que solo podían salir con la ayuda de salvoconductos específicos, como para los vecinos de la cercana ciudad de Prípiat, quienes tenían prohibido el acceso. Porque el Duga-3 no era una instalación civil; era un escudo antimisiles. Una instalación clasificada como alto secreto donde se dilucidaba el futuro de una posible guerra nuclear en Europa, pero que estaba llena de dibujos y figuras de plástico de un simpático oso de expresión infantil.

Gracias a su potencia, el radar permitía detectar los posibles misiles balísticos Minuteman III con los que los Estados Unidos pudiesen amenazar a la Madre Patria, cientos de kilómetros antes de que impactasen en los centros urbanos u otros lugares sensibles. Es más, desde Occidente se teorizó que la cercanía a Prípiat y, por tanto, a Chernóbil, se debía a que uno de los reactores de la central nuclear estaba dedicado en exclusiva a alimentar al Pájaro, extremo que ni soviéticos ni rusos ni ucranianos llegaron a confirmar, ni siquiera tras la caída de la URSS en 1992.

Tampoco los estadounidenses confirmaron que sabían la verdadera función del Duga-3 porque, efectivamente, la Guerra Fría fue, sobre todo, un juego de espionaje, engaños y propaganda, como una partida de ajedrez, pero en lugar de con peones y reinas se jugaba con el miedo a la aniquilación total. Y ellos tenían sus propias piezas en esa partida.

Tac-tac-tac-tac-tac-tac-tac-tac-tac-tac…



2

Apocalipsis por miedo

La pirámide del fin del mundo, Dakota del Norte, EE. UU.

48°34′ 36″ N, 98°22′ 16″ O

> *¿Cuál es la única provocación que podría desencadenar el uso de armas nucleares? Las armas nucleares. ¿Cuál es el objetivo prioritario de las armas nucleares? Las armas nucleares. ¿Cuál es la única defensa establecida contra las armas nucleares? Las armas nucleares. ¿Cómo prevenimos el uso de armas nucleares? Amenazando con el uso de armas nucleares. Y no podemos deshacernos de las armas nucleares debido a las armas nucleares. La intransigencia, al parecer, es función de las armas mismas.*
>
> MARTIN AMIS, *Los monstruos de Einstein*

La mejor manera de evitar una escalada armamentística no es dejar de fabricar armas; es dejar de fabricar defensas contra esas armas. Parece contraintuitivo, pero es la base sobre la que se redactó el Tratado de Misiles Antibalísticos de 1972: cuantas más defensas contra misiles nucleares balísticos haya, más misiles nucleares balísticos serán necesarios para mantener la teoría de la disuasión mutua.

Firmado por el presidente estadounidense Richard Nixon y el premier soviético Leonid Brézhnev, el ABMT limitaba a ambas superpotencias a la construcción de dos instalaciones de misiles antibalísticos con un máximo de cien en cada una. Teóricamente suficiente para contrarrestar los aproximadamente ochocientos proyectiles de trayectoria suborbital con los que se amenazaban los unos y los otros en una danza cuyas bailarinas eran capaces de causar la extinción de cualquier tipo de vida en el planeta Tierra.

En consecuencia con su doctrina nuclear, cuya única prerrogativa indicaba que el uso de tal tipo de armamento solo sería contemplado

en el caso de riesgo existencial de la Madre Patria, la URSS desarrolló el complejo A-35M en las afueras de Moscú, para así proteger a la capital. Durante un tiempo, los norteamericanos también contemplaron la idea de construir sus instalaciones en terrenos de la base naval de Annapolis y que sirviesen de escudo a Washington D.C. El problema era que, para ellos, la Guerra Fría no fue solo un juego de espionaje, engaños y propaganda contra los soviéticos; también debían lidiar con las voces que se alzaban contra las armas nucleares dentro de los propios Estados Unidos de América.

Pese al robusto —y a veces un poco chabacano— patriotismo con el que habían inundado todos los medios desde el fin de la Segunda Guerra Mundial y la guerra de Corea, el gobierno norteamericano se encontró con una prensa y una opinión pública cada vez más antimilitarista, algo lógico si se tiene en cuenta el desastre en el que se estaba convirtiendo la intervención en Vietnam. No parecía que la colocación de armas nucleares junto a una gran ciudad fuese precisamente a apaciguar un creciente sentimiento pacifista, así que, cuando llegó el momento del complejo de misiles antibalísticos, descartaron lo de Annapolis y se fueron en medio de la nada a construir una pirámide.

La Pirámide de Nekoma era una monumental pirámide truncada de hormigón que se levantaba solitaria en la llanura de Dakota del Norte. Formaba parte del Complejo Stanley R. Mickelsen de Salvaguardia Antimisiles y se llamaba así porque Nekoma era el pueblo más cercano. Con el tiempo, también se la conoció como Pirámide de Dakota, aunque en unos cuantos artículos periodísticos la llamaron la «Pirámide del Fin del Mundo». Medía —y mide— unos sesenta metros de lado y unos treinta de alto, como un amenazador edificio de diez plantas sobre el horizonte de la pradera infinita. En cada uno de sus cuatro lados, un inquietante círculo metálico mirando a todas partes, oteando más allá de la vista. Cada círculo, cada ojo, era un complejo sistema PAR, cuyas siglas corresponden tanto a Radar de Adquisición Perimetral, como a Radar de Matriz de Fase.

Si el Pájaro Carpintero funcionaba por fuerza bruta, un radar PAR es esencialmente lo contrario: su trabajo se basa en la delicadeza. Gracias

precisamente a la matriz de fase, la Pirámide era capaz de detectar múltiples objetivos, tanto en posición como en velocidad. Pero, pese a la sofisticación del sistema y a la ominosa silueta con la que el artefacto dominaba el paisaje, algo que se diría extraído de un relato de ciencia ficción distópica, la Pirámide no era el componente más importante del Complejo Stanley R. Mickelsen; solo era la parte de detección. La otra parte, la de las contramedidas, y quizá la verdaderamente distópica, descansaba bajo tierra a apenas unos cientos de metros de los radares: treinta misiles antibalísticos LIM-49 Spartan de largo alcance y setenta proyectiles Sprint de corto alcance. En total, las cien armas que cumpliesen el Tratado ABM de 1972.

En el caso de que la Pirámide localizase algún misil soviético —los temibles R-16, R-26 y R-36—, el complejo lanzaría uno de sus propios cohetes para interceptarlo, y como el sistema de radar estaba directamente conectado a los silos, la respuesta sería prácticamente instantánea. Si la detección era temprana, soltarían un Spartan; si los Spartan fallaban, era el momento de los Sprint, misiles tan veloces que ponían su fuselaje al rojo vivo apenas cinco segundos tras el despegue.

Un sistema teóricamente tan eficaz parecería destinado a proteger algo más que las llanuras deshabitadas de Dakota del Norte. Entonces, ¿por qué lo construyeron allí? Pues porque, una vez desechados los núcleos urbanos, los norteamericanos decidieron que, en la partida de ajedrez, ellos irían un movimiento por delante. Así, el Stanley R. Mickelsen se levantó en la pradera para escudar los silos de los Minutemen III, los propios misiles nucleares balísticos norteamericanos. Unas instalaciones de salvaguardia que no salvaguardaban vidas humanas sino las armas con las que represaliar a los soviéticos en caso de que estos atacasen a Occidente. A primera vista parece una locura belicista pero, en realidad, lo que la Pirámide hacía era cimentar la teoría de la Destrucción Mutua Asegurada y, por tanto, consolidaba la disuasión. Si aseguro la protección de las ciudades, la guerra se prolongará, aunque sea con medios convencionales; si garantizo la aniquilación total, nadie va a querer empezar esa guerra. Quizá no era una idea tan mala lo de colocar la Pirámide en medio de la nada.

Y sin embargo, el Complejo Stanley R. Mickelsen estuvo en funcionamiento solo tres días de 1975. Comenzó a construirse a finales de los 60 con una capacidad inicial de cuarenta y seis proyectiles, costó seis mil millones de dólares de la época una vez aumentó su cabida a los cien misiles que permitía el tratado de 1972 pero, pese a lo eficaz de la tecnología que desarrollaba y las relativas bondades de la idea sobre la que se sostenía, su funcionamiento sacrificaría millones de vidas. No se trataba de un error de diseño; era el propio diseño el que provocaría un gambito inaceptable, porque para asegurar la destrucción de los misiles nucleares que amenazasen el territorio norteamericano, las contramedidas también eran nucleares. Los Spartan portaban ojivas de cinco megatones, mientras que los Sprint cargaban con un kilotón y, en el caso de que la explosión se produjese a altura atmosférica, las consecuencias serían devastadoras.

La explosión combinada de los misiles soviético y estadounidense desencadenaría una detonación de entre cinco y veinte megatones, la cual generaría una bola de fuego instantánea de cien millones de grados en un área de aniquilación total cuyo diámetro alcanzaría los tres kilómetros con facilidad. Todo esto podría despreciarse si el impacto se produjese a gran altura, pero después llegaría una onda de radiación ionizante de alta frecuencia, una onda de choque y un pulso térmico que provocaría quemaduras de segundo grado a cualquier ser humano en un radio de veinte kilómetros, además de la subsiguiente lluvia radiactiva y la nube invisible de radiación alfa y beta, que perdurarían durante millones de años en cientos de kilómetros a la redonda. Y, aunque Dakota del Norte sea un estado básicamente despoblado, al venir los misiles soviéticos desde el Ártico, las detonaciones afectarían a numerosos núcleos de población canadienses, entre ellos Winnipeg y su millón de habitantes.

Semejante catástrofe resultaba inconcebible para la opinión pública de Estados Unidos, lo cual, unido al desmán presupuestario, trajo como consecuencia que, el 2 de octubre 1975, el Comité de Apropiaciones de la Cámara de Representantes votase por el desmantelamiento de la Pirámide, los silos y todo el Stanley R. Mickelsen. Exactamente seis meses tras su inauguración pero tan solo un día después de que

estuviese completamente operativo y un día antes de reducir su rendimiento al 75%, capacidad con la que permaneció en funcionamiento hasta abril de 1976, cuando se abandonó por completo.

En 2012, la Fuerza Aérea de los Estados Unidos vendió las instalaciones a una colonia huterita —algo parecido a los amish— por 530 000 dólares, quienes a su vez vendieron la Pirámide al Centro de Desarrollo Laboral del Condado de Cavalier por 462 900 dólares, que volvió a venderla en 2022 a una empresa de criptomonedas por medio millón. La compañía, llamada Bitzero Blockchain Inc, afirma que va a convertir la Pirámide en un data center. De momento, solo es un artefacto imposible que vigila el horizonte a ciegas, porque, al igual que el Pájaro Carpintero, no es más que el resto de un pasado en el que el miedo dominaba a la especie humana. Las ruinas de cuando creíamos que mañana sería el fin del mundo.

3

Apocalipsis por música

Muro sónico de Kinmen. Taiwán

24° 29'' 19.9'' N, 118° 18'' 47.1'' E

> *Nadie quiere admitir que somos adictos a la música. Eso sencillamente no es posible. Nadie es adicto a la música, a la televisión o a la radio.*
> *Necesitamos más, más canales, una pantalla más grande, más volumen.*
> *No podemos soportar estar sin música, pero no, nadie es adicto. Podemos apagarla cuando queramos.*
>
> CHUCK PALAHNIUK, *Nana*

El 1 de octubre de 1949, Mao Zedong, secretario general del Comité Central del Partido Comunista proclamó oficialmente establecida la República Popular China. Tras veintidós años de guerra civil más o menos intermitente, las fuerzas comunistas habían controlado la mayor parte del territorio continental chino, obligando a los nacionalistas de Chiang Kai-shek a retirarse a la isla de Taiwán, donde establecerían el gobierno de la República de China, es decir, la China capitalista.

Aunque el gobierno y la mayor parte de la población de la República de China se había establecido en Taiwán, a unos 200 kilómetros del continente, bolsas de leales a Chiang Kai-shek permanecían como guarnición en territorios mucho más próximos. Uno de los más importantes era el archipiélago de Kinmen, situado en la bahía de Weitou y rodeado casi completamente por la provincia continental de Fujian. Esa posición era estratégicamente valiosísima para las dos fuerzas en conflicto y, de hecho, el control de Kinmen suponía un reto para Mao porque, pese a su condición técnicamente insular, se trataba,

a todos los efectos, de un territorio de la China continental. Así que pasó lo que tenía que pasar.

En la madrugada del 25 de octubre de 1949, diecinueve mil efectivos del Ejército Popular de Liberación chino se prepararon para atravesar los seis kilómetros de mar que separaban el continente de la isla grande de Kinmen. Como no disponían de suficientes vehículos anfibios, requisaron centenares de barcos pesqueros que usarían como barcas de desembarco, y aun así, a la playa de Oucuo, en Kinmen, solo llegaron nueve mil soldados. Pese a que la artillería castigaba desde la costa continental, las fuerzas de Mao no pudieron hacer nada contra los más de cuarenta mil efectivos del ejército de Chiang Kai-shek, quienes, apoyados por carros de combate y aviación, repelieron el ataque con relativa facilidad. La mañana del 27 de octubre, solo dos días después de iniciado el desembarco, los soldados restantes del Ejercito Popular chino se rindieron a las fuerzas nacionalistas y la batalla llegó a su fin. Habían muerto más de cuatro mil hombres y cinco mil habían sido capturados. Tras numerosas derrotas, la batalla de Kinmen fue la primera victoria de la República de China y, a todos los efectos, supuso el final de la guerra abierta entre China y Taiwán.

Aunque las hostilidades entre China y Taiwán habían cesado, hubo algún escarceo en 1950, además de las denominadas Crisis del Estrecho de Taiwán de 1954 y 1958, en las que posiciones de artillería de ambos bandos se bombardearon mutuamente desde Kinmen y el continente durante un breve periodo de tiempo. Aunque los ataques tenían como principal objetivo desmoralizar al enemigo, lo cierto es que se saldaron con más de mil muertos en total, lo cual paralizó definitivamente las operaciones cruentas. A partir de 1958, China decidió que ya no volvería a intentar la invasión de Kinmen, pero tampoco dio por terminada la guerra; consideró que la guerra sería de otra manera. Sería una guerra exclusivamente propagandística.

Tras la última crisis del Estrecho, China anunció que bombardearía Kinmen solo los días impares, cosa que hizo. Por su parte, la artillería taiwanesa declaró que respondería solo los días pares, promesa que también cumplió. Y en ambos casos, los proyectiles no portarían ninguna carga explosiva, sino panfletos de propaganda. Los pósteres

que caían desde el lado chino eran bastante agresivos en su estética y en su mensaje, mientras que los del lado taiwanés eran más sobrios y apelaban sobre todo a unas bondades de la vida capitalista algo exageradas. Había proclamas que rezaban «Nuestros bollitos son más grandes que vuestros colchones», y más de un cartel era esencialmente un anuncio publicitario que venía a decir algo así como «Aquí podéis comprar este televisor; allí no», válido para televisores y para cualquier producto de consumo de acceso imposible en la China comunista. Con todo, el impacto de una bala de artillería, aunque no contenga carga explosiva, puede ser muy peligroso, y hubo al menos un muerto porque le cayó encima un proyectil de mortero. A raíz de este «accidente», y con el objetivo de evitar una nueva escalada, las actividades propagandísticas se sofisticaron.

En vista de que la estrategia de los panfletos no era todo lo efectiva que habían previsto, las fuerzas en conflicto desplegaron una nueva arma que cruzaría diariamente el estrecho: la radiodifusión. Así, durante varios años, las ondas hertzianas de ambos bandos se lanzaron mensajes cruzados diariamente. Las emisoras chinas vertían proclamas a favor de la unidad nacional y animando a los soldados taiwaneses a que cambiasen de bando, mientras los taiwaneses alternaban los ataques a Mao y al Partido Comunista con discursos sobre lo ricos y prósperos que eran en la isla. Ah, y a partir de 1967, desde Taiwán también comenzaron a emitir las canciones de una jovencísima cantante ligera de voz muy dulce. Se llamaba Teresa Teng.

Teresa Teng era un éxito absoluto en Taiwán y sonaba a todas horas en la radio. Ahora, se ve que a los taiwaneses no les valía con emitir su música por la radio o quizá no confiasen en que los chinos sintonizasen sus emisoras, así que probaron una estrategia más agresiva, más contundente y, a todos los efectos, más grande. A finales de 1967, el ejército de Taiwán construyó en la base militar de Beishén, en Kinmen, un cubo de hormigón de diez metros de lado por diez de alto horadado por cuarenta y ocho agujeros en los que instalaron altavoces de alta potencia. El objetivo de tan singular construcción, alta como un edificio de tres plantas, era atronar a los vecinos chinos que se encontrasen al otro lado de la bahía. Lo llamaron «Muro de Emisión de Beishén».

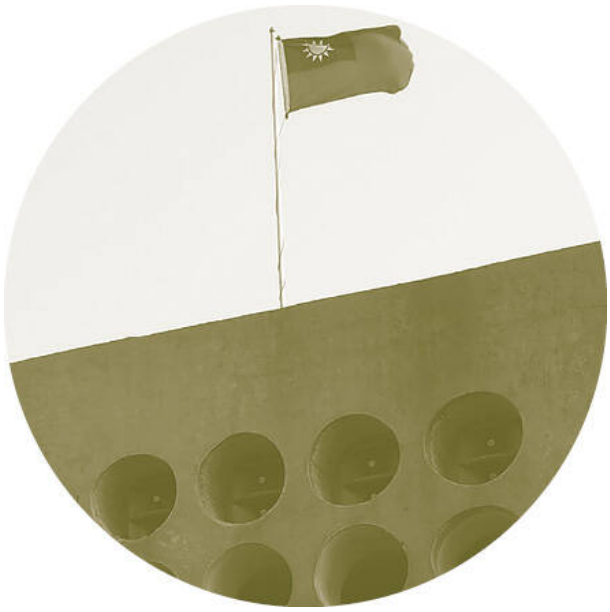
Como el altavoz desarrollaba un pico de decibelios similar al de un reactor despegando, lo que saliese de allí no solo alcanzaba los seis kilómetros que le separaba de la costa continental, sino que se escuchaba a más de veinticinco kilómetros de distancia. Con todo, el artefacto de Beishen no les debió parecer suficiente, porque en el observatorio de Mashán, al otro extremo de la isla, construyeron otros dos altavoces gigantes, uno de diez metros y otros de seis. El Muro Sónico de Kinmen, que es como se denominó a las emisiones simultáneas de ambas instalaciones inundó los cincuenta kilómetros cuadrados de la bahía todos los días durante más de diez años. Tanto con arengas propagandísticas como con la música de moda en Taiwán. Y destacando en las listas de éxitos y, por tanto, en los altavoces de hormigón, habitualmente aparecían las canciones de Teresa Teng.

Afortunadamente para los vecinos del otro lado de Kinmen, la pesadilla sonora no se prolongaba durante las veinticuatro horas del día; tan solo se activaba unas diez veces en cada jornada y, de hecho, la música de Teresa Teng se emitía a un volumen más razonable. De alguna forma bastante improbable, se consideraba como un acto de buena voluntad entre adversarios. Doce años después de su puesta en funcionamiento, tras la normalización de las relaciones entre China y Estados Unidos en 1979, los taiwaneses consideraron que los altavoces no tenían ya sentido y abandonaron su uso.

Aunque China y Taiwán siguen oficialmente en guerra, pues no se ha firmado ningún armisticio oficial y ha habido más de alguna crisis diplomática seria y reciente, las relaciones entre ambos países son, digamos, razonables desde hace décadas. El enfriamiento *de facto* de las hostilidades hizo que las autoridades de Taiwán considerasen obsoletas unas cuantas instalaciones militares, entre ellas el Muro Sónico de Kinmen, que permaneció en estado de semiabandono durante más de quince años. Entonces sucedió una tragedia que lo volvió a activar.

El 8 de mayo de 1995, con apenas cuarenta y dos años de edad, Teresa Teng murió de un severo ataque de asma. Era una pérdida no solo para su país sino para decenas de millones de personas de Hong-Kong, Japón o Singapur, donde su música también la había lanzado al

estrellato. Por eso, a su funeral, que se celebró el día 28 de ese mismo mes de mayo de 1995, asistieron más de doscientas mil personas y fue televisado en cadenas de toda Asia. Y como homenaje a su carrera y a lo que significó para la isla de Kinmen, un día después del sepelio, el altavoz de Beishen volvió a encenderse para emitir, a un volumen moderado, las canciones de Teresa Teng.



4

La ciudad de la Mami Wata

Ganvié. Benín

6° 28′ 0″ N, 2° 25′ 0″ E

> *Toda persona que alguna vez fue, es o será, tiene una canción. Es una canción que nadie más escribió. Tiene su propia melodía, tiene sus propias palabras. Muy poca gente llega a cantar su canción. La mayoría de nosotros tememos no poder hacerla justicia con nuestras voces, o que nuestras palabras sean demasiado idiotas, demasiado honestas o demasiado extrañas. Así que la mayoría de nosotros no cantamos nuestra canción, vivimos nuestra canción.*
>
> NEIL GAIMAN, *Los chicos de Anansi*

Esta historia es una historia de Anansi, la araña. Anansi, la tejedora, la contadora de cuentos. Anansi, la engañadora.

Hace quinientos años, en el oeste del continente al que nosotros llamamos África, vivía una tribu de mujeres y hombres pacíficos. Se hacían llamar Tofinu, que en su idioma significaba «personas». La vida de los Tofinu era tranquila; cultivaban la tierra y pescaban en las aguas del Sur, en lo que nosotros llamamos Golfo de Guinea, y sus palmas y sus pescados se celebraban al abrigo de la diosa-dios Mawu-Lisa, divina creadora y ser supremo del Universo y del vodún.

Las aldeas de los Tofinu se levantaban en paz junto a la frontera oriental del poderoso Reino de Dahomey, cuyo rey Té Agbanlin gobernaba con mano firme y, a menudo, sangrienta. Pero la paz se quebró. A principios de lo que nosotros llamamos siglo XVII, enormes barcos que venían del norte tripulados por hombres de piel del color de la luna arribaron a las costas de Dahomey. Con sus brutales lanzas que escupían fuego, los hombres pálidos sometieron a los habitantes de

Dahomey, cuyo nombre era Fon aunque ellos los llamaban «pretos». Secuestraron a cientos de hombres Fon y se los llevaron encadenados en sus navíos hacia el oeste, más allá del horizonte. Entonces, el rey Té Agbanlin propuso un trato a los hombres de los barcos: él les entregaría esclavos fuertes a cambio de que respetasen al pueblo de Dahomey.

No es seguro que los hombres de la piel del color de la luna aceptasen pero, aun así, los Fon comenzaron a atacar a los pueblos vecinos sin buscar otro botín que los propios habitantes. Para ello, enviaron a su cuerpo más fiero, las minon; las amazonas de Dahomey. Mujeres guerreras y despiadadas. Mujeres-rey. Las minon avanzaron hacia el este, donde encontraron muy poca resistencia en los Tofinu, quienes se vieron obligados a abandonar sus aldeas y sus costas. Ante el temor a perder su sagrada libertad y ser enviados al otro lado del mundo, el pueblo Tofinu se retiró hacia el norte, al Lago Nokoué. Allí encontraron un santuario inesperado: el agua.

Según la ley del reino de Dahomey, los Fon tenían prohibido luchar en el lago o la serpiente Iya Omi, espíritu del agua, les castigaría. Así que los Tofinu se encomendaron a Iya Omi, que luego se llamaría Mami Wata o La Sirène, y construyeron una ciudad en el lago, directamente sobre las aguas del Nokoué. Clavaron troncos sobre el limo poco profundo y levantaron sus cabañas a pocos metros de la superficie, prestando extremo cuidado en que solo pudiese accederse a ellas en canoa o piragua. Primero construyeron unas pocas casas, pero al comprobar que las feroces minon se acobardaban y no se atrevían a aventurarse por el agua, a esas primeras casas les siguieron más y más, hasta formar una aldea. Y luego colonizaron algunas islas fluviales, y la aldea se convirtió en un pueblo. Y, con los años, ese pueblo creció hasta ser una ciudad. La bautizaron Ganvié y ellos mismos comenzaron a llamarse Omi-tofinu: las personas del agua.

Y aquí es cuando Anansi, la araña, Anansi, la tejedora de historias, cambia el tiempo.

Aunque el Reino de Dahomey y la costa norte del Golfo de Guinea fue uno de los centros del tráfico de esclavos en el siglo XVIII, Ganvié resistió. Resistió estos cuatrocientos años y, a principios del siglo XXI, es

quizá el mayor atractivo turístico de Benín, un país cuyo transcurrir ha sido relativamente pacífico desde su independencia en 1960. A fecha de estas líneas, viven allí más de veinte mil personas, todas en palafitos hincados sobre el lago o en las pequeñas islas que conforman la ciudad. Y su acceso y sus trayectos internos se siguen navegando en canoa o piragua.

Los habitantes de Ganvié ya casi no practican la agricultura, sino que se dedican sobre todo a la pesca, específicamente a las granjas de peces, monumentales campos rectangulares que pueblan el lago Nokoué. Pero como el turismo también es una importante fuente de ingresos, sobre Ganvié flotan hoteles y restaurantes, que se destacan orgullosos sobre el lago, al igual que lo hacen varias iglesias y mezquitas, llenas en cada misa, cada oficio y cada día de rezo.

Aún se practica el vodún de forma sincrética, tomando prestados a santos y ángeles del cristianismo, o quizá incorporándolos. Tal vez ambas religiones sencillamente se parecen. No solo se practica en el África Occidental; viajando en los mismos barcos que los esclavos, junto a las historias de Anansi, el vodún llegó al Caribe. Allí lo llamarón vudú y a la serpiente Iya Omi la llamaron La Sirène y la Mami Wata. La Mommy Water. La Mamá Agua.

Puede que las minon no se adentrasen en el lago Nokoué porque, siendo los Fon de tierras secas, tuviesen miedo al agua o a los mosquitos que portaban enfermedades. Puede que la Mami Wata se les apareciese en las noches. Puede que la serpiente-sirena siga protegiendo a Ganvié pues, cuatro siglos después de que los europeos quisieran convertirlos en esclavos para las colonias de América, gran parte del turismo que alimenta la localidad llega precisamente de Europa y América. Y los habitantes de Ganvié, los descendientes de los Tofinu, reciben en paz a quien quiera visitarlos, aunque solo pueden recorrer su ciudad en barca, por si acaso vuelven a necesitar la ayuda de la Mami Wata.

5

La guerra que se libró treinta minutos en el futuro

Isla de Lord Howe y Pirámide de Ball. Australia

31° 33′ 00″ S, 159° 05′ 00″ E

Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, se encontró en su cama convertido en un monstruoso insecto.

FRANZ KAFKA, *La metamorfosis*

Hace unos ochenta millones de años, un enorme fragmento de tierra se separó de Asia. De forma larga y estrecha, su extensión alcanzaba casi los cinco millones de kilómetros cuadrados; más que Groenlandia o la India. Con el paso de los eones y debido a los violentos movimientos tectónicos de la evolución geológica, el continente se fue hundiendo hasta que, hace veintitrés millones de años, quedó prácticamente sumergido. La única superficie firme que permaneció sobre el mar fueron un puñado de islas en medio del Pacífico, Nueva Caledonia y el archipiélago de Nueva Zelanda. Por eso, cuando fue bautizado por primera vez en 1995, se eligió el nombre de Zealandia, si bien hasta 2017, y gracias a la insistencia de geógrafos y geólogos australianos y neozelandeses, no fue reconocido como continente, aunque lo hizo bajo la calificación de «continente hundido». Entre los pocos territorios emergidos de Zealandia se encuentra la isla de Lord Howe, a unos ochocientos kilómetros al este de Sídney, en pleno mar de Tasmania.

Según los mapas y los breves de las guías turísticas, Lord Howe es una «isla con playas y deportes acuáticos», es decir, casi como cualquier otra isla de casi cualquier otro océano. Salvo que en Lord Howe se libró una guerra entre ratas y lechuzas que duró cien años, un

insecto gigante se escondió y no reapareció hasta ochenta años después y, por si todas estas peculiaridades —además de lo de ser el resto de una Atlantis geológica— no fuesen suficientes, en la isla viven treinta minutos en el futuro. Pero vayamos por partes.

El 17 de febrero de 1778, el teniente Henry Ligbird Ball, al mando del HMS Supply arribó a las costas de una pequeña isla selvática de apenas catorce kilómetros cuadrados que emergía a más de cuatrocientas millas de la costa del recién reclamado territorio de Nueva Galés del Sur. En honor al almirante de la Primera Flota, Richard Howe, Ball bautizó al nuevo territorio descubierto como Isla de Lord Howe. Una vez desembarcados, los marineros se encontraron con una gran variedad de fauna y flora totalmente desconocida para los europeos: aves, reptiles, insectos y muchísimas plantas. Entre las numerosas especies botánicas que tomaron, catalogaron y se llevaron de vuelta a Inglaterra se encontraba una pequeña palmera de hojas largas y finas a la que llamaron kentia. Como la kentia era muy elegante y resistía muy bien con cualquier condición de luz, enseguida se hizo muy popular tanto en Europa como en Norteamérica como planta de interior. Los salones de todos los salones de las casas de la alta sociedad se decoraban con un grupito de kentias. De hecho, sigue siendo una de las plantas de interior más habituales del mundo.

La cosa tuvo tanto éxito que, a lo largo de todo el siglo XIX, la Isla de Lord Howe se convirtió más o menos en un vivero de kentias. Los comerciantes comenzaron a separar las semillas y a cultivar la planta para mantener la producción y, por supuesto, también iban y venían en barcos para transportar a las kentias y abastecer así las necesidades de decoración exótica que les reclamaban desde el otro lado del mundo. El problema es que en esos barcos no iban solo las palmeras de interior. En 1918, uno de los barcos que atracaban regularmente en Lord Howe, además de marineros y comerciantes, trajo consigo a varios centenares de ratas como polizones. Cuando las ratas desembarcaron en la isla, se encontraron un ecosistema donde no había depredadores naturales que las amenazasen, así que hicieron lo que mejor se les da: comer y criar a otras ratas que, a su vez seguirían comiendo y criando sucesivamente durante varias generaciones. Al

cabo de dos décadas de propagación sin freno, las ratas prácticamente se habían apoderado de la isla, extinguiendo en su crecimiento a cinco especies de aves y a trece de invertebrados. Entre los insectos desparecidos a manos de los roedores se encontraba un enorme fasmatodeo del tamaño de una mano llamado «Dryococelus australis».

Al bicho en cuestión se le conocía como «salchicha terrestre», «cigala terrestre», «langosta terrestre» pero, sobre todo, como insecto palo de Lord Howe porque, al parecer, ya estaban cansados de tanta analogía. Sea como fuere, la extinción del insecto palo de Lord Howe no fue una preocupación demasiado importante para la gente de entonces; el verdadero problema con las ratas es que se comían las semillas de la kentia, y la kentia daba mucho dinero. Por esa época, la isla ya pertenecía a Australia, y los gobernantes de Nueva Gales del Sur decidieron ponerse serios y acabar con la plaga. Regalaron unas cuantas escopetas a los lugareños que se habían establecido allí y a expedicionarios de toda condición, y organizaron batidas para eliminar a los roedores, ofreciendo seis peniques por cada rata que exterminasen. Como había que demostrar la eliminación efectiva de la rata para cobrar la recompensa, las oficinas del gobernador de Lord Howe se llenaron de ratas muertas, lo cual era incluso más insalubre y más peligroso que la plaga. Así que se decidió que solo sería necesario enseñar la cola del roedor, y esto dio carta de nacimiento a la primera moneda oficiosa de la isla de Lord Howe: las cajas de cerillas. Como los cazarratas profesionales guardaban manojos de colas de rata en cajas de cerilla, con el tiempo, la caja de cerillas llena se convirtió en moneda *de facto* entre los expedicionarios.

El problema era que había muchos más roedores que escopetas. En vista de que los humanos estaban perdiendo la guerra, y sabiendo que las kentias también eran muy valiosas para el mercado americano, los Estados Unidos enviaron ayuda militar al gobierno australiano para combatir la plaga, pero no mandaron a un ejército convencional. Mandaron una fuerza aérea, eso sí, compuesta exclusivamente por lechuzas comunes, uno de los depredadores naturales de las ratas.

El esfuerzo combinado de las escopetas y las lechuzas consiguió parar el crecimiento de la plaga y, en unos pocos años, las plantaciones

de kentia volvieron a crecer, aunque, como tampoco había un depredador natural para las lechuzas, unas cuantas tuvieron que ser abatidas por las mismas escopetas que antes habían estado de su lado. Pese a todo, las ratas siguieron deambulando por la isla, más o menos a raya gracias a las lechuzas y a varias intervenciones con trampas y cebos, hasta que, en 2018, las autoridades volvieron a lanzar un ataque aéreo, esta vez sí, desde aviones. Concretamente una avioneta de control de plagas que esparció el veneno suficiente para exterminarlas de Lord Howe en su práctica totalidad. Cien años después de que llegasen por primera vez.

Es lógico que las autoridades australianas hayan querido eliminar a los roedores de una vez por todo, pero no por la kentia, que ya crece en todas partes, sino porque tanto la isla de Lord Howe, como la vecina Pirámide de Ball son Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO gracias a su diversidad. Esa es la razón de que la pérdida de la salchicha terrestre se contemplase como una verdadera tragedia. Por fortuna, el destino aún reservaba una sorpresa entomológica.

En el año 2001, un par de científicos se pusieron a escalar la Pirámide de Ball, un islote volcánico casi inaccesible de 560 metros de alto en tan solo 0,2 km^2 de superficie y llamado así porque fue la primera tierra firme que descubrió el teniente Ball en la expedición de 1778. El caso es que los científicos escalaron el peñón para hacer sus cosas de científicos y allí, debajo de un matorral, se encontraron con una colonia de veintisiete insectos palo de Lord Howe, un animal que se creía extinto desde hacía ochenta años y que no tiene alas, así que los especímenes probablemente habrían llegado allí subidos en algún viento lo suficientemente fuerte como para llevarlos en volandas los veinticinco kilómetros que separa a la Pirámide de la isla principal. Ante la magnitud del descubrimiento, unos cuantos miembros de la colonia fueron trasladados a instalaciones controladas en Sídney y en Melbourne, donde se los cría y alimenta en cautividad. El final, la salchicha terrestre es el gran superviviente de la guerra de los cien años de la isla de Lord Howe.

Ah, sí. Que por qué dije que viven treinta minutos en el futuro. Pues porque el conjunto de la isla de Lord Howe y la Pirámide de Ball es uno

de los pocos territorios del mundo cuyo huso horario no responde a las horas «en punto» sino a las horas «y media»: concretamente el GMT +10,5. Y no es la única anomalía horaria de la isla; aunque está a ochocientos kilómetros de Sídney, pertenece administrativamente a Nueva Gales del Sur, pero no se rige por su mismo huso, el GMT +10. Esto no le gustaba demasiado al gobernador de la isla quien, en 1982, y aprovechando que se implantó el horario de verano, propuso por referéndum adelantar los relojes solo media hora. De esta manera, durante seis meses al año, Lord Howe comparte la misma hora de Sídney y los otros seis meses vive treinta minutos por delante del resto de Australia.

2 (Italy) MISCELLANEOUS (over)
(over)
Print rec'd 23 April 1945 from BPR to accompany
Press Release, "AMMUNITION SHIP EXPLODES IN
HARBOR OF BARI , ITALY." Copied 4/24/45

+C-57146

6

Bombas contra la leucemia

Bombardeo de Bari. Italia

41° 07′ 31″ N, 16° 52′ 00″ E

No hay que olvidar que el verdadero negocio de la guerra es la compraventa. Los asesinatos y la violencia son autocontrolados y pueden confiarse a personas no profesionales. La naturaleza de la muerte en tiempos de guerra es útil de muchas maneras. Sirve como espectáculo, como distracción de los movimientos reales de la guerra. Proporciona materia prima para registrarla en la Historia, de modo que a los niños se les pueda enseñar la Historia como secuencias de violencia, batalla tras batalla, y así estén más preparados para el mundo de los adultos. Lo mejor de todo es que la muerte en masa es un estímulo para que la gente común y corriente, los pequeños, intenten agarrar un pedazo de ese pastel mientras todavía están aquí para devorarlo. La verdadera guerra es una celebración de los mercados.

THOMAS PYNCHON, *El arcoíris de gravedad*

A mediados de diciembre de 1943, el teniente coronel Stewart Francis Alexander llegó al hospital de San Paolo de Bari procedente de la base que la Armada de los Estados Unidos había instalado en Argel. En el hospital se encontró con un panorama dantesco. Decenas de hombres se amontonaban en las camas llenos de quemaduras, con dificultades respiratorias y medio ciegos. Al preguntar dónde estaban los heridos cuando fueron rescatados, las enfermeras le dieron una respuesta imposible: no estaban en ninguno de los barcos hundidos por las bombas. Esos hombres quemados y ciegos eran quienes habían rescatado a los heridos.

El Alto Mando había enviado a Alexander a la ciudad italiana para investigar las extrañas secuelas que estaban apareciendo tras el bombardeo que la Luftwaffe llevó a cabo sobre el puerto de Bari el 2 de

diciembre, un par de semanas antes. El ataque aéreo había hundido veintinueve buques aliados, causando más de trescientos muertos y casi mil heridos, pero eso solo fue el principio. Al cabo de dos días, a los hospitales de Bari comenzaron a llegar decenas y decenas de personas afectadas por una sintomatología similar: quemaduras en la piel, tos, problemas para respirar y pérdida paulatina de la vista. También recordaban que el mar «olía como a ajo». Además de unos cuantos civiles, los más afectados eran los hombres que habían trabajado en el rescate de los heridos del bombardeo; gente que no había estado ni siquiera cerca de las explosiones, pero cuyo estado de salud empeoraba con rapidez. En vista de las noticias que recibían, el mando estadounidense decidió que a quien enviaría sería al teniente coronel Alexander, por dos razones; porque era médico y, sobre todo, porque era uno de sus mejores expertos en guerra química. Y también porque en el Alto Mando sabían perfectamente lo que estaba pasando en Bari.

Tras realizar una serie de pruebas a más de seiscientos afectados, Alexander concluyó que todos habían estado expuestos a gas mostaza. El teniente coronel se llevó las manos a la cabeza, agitado. El asunto era gravísimo. El gas mostaza llevaba prohibido desde el Protocolo de Ginebra de 1925 y su uso era un crimen de guerra, pero es que, además, sus averiguaciones le conducían por terrenos todavía más truculentos, así que enseguida pidió audiencia con los mandos, que se desplazaron hasta el cuartel aliado en Bari:

—¿Nos está diciendo que los nazis nos han bombardeado con gas mostaza? —le preguntaron.

—No —respondió Alexander—. En este plano del puerto he marcado los puntos donde se encontraron a las víctimas, y el epicentro desde donde se esparció el gas es el carguero de clase Liberty SS John Harvey, y ese barco es nuestro.

El general levantó la cabeza hacia el techo con la mirada perdida, como si quisiera atravesarlo y poner sus ojos en lo alto del cielo. Después, apartó a Alexander a una sala contigua y, en privado, le dijo en voz baja:

—Nada de lo que me ha dicho saldrá nunca de aquí. No contará a nadie lo que ha descubierto, bajo riesgo de que se le someta a un

consejo de guerra por alta traición. ¿Me ha comprendido con claridad?

Alexander asintió y se marchó del cuartel. Pasó todo el camino desde allí hasta el despacho que le habían habilitado en el hospital de San Paolo musitando la gravedad y la trascendencia de su descubrimiento. Tras una noche de trabajo febril, el médico militar concluyó que el interior del SS John Harvey contenía los preparativos de un crimen de guerra. Una atrocidad que los Aliados parecían dispuestos a cometer y que los nazis habían evitado por casualidad.

La Segunda Guerra Mundial fue el primer conflicto armado a gran escala en el que se prohibieron ciertos avances tecnológicos en la maquinaria de guerra. Las inhumanidades cometidas entre 1914 y 1918 aún permanecían recientes en la memoria y, por eso, las armas químicas eran territorio prohibido tanto para las fuerzas del Eje como para los Aliados. Sin embargo, de igual manera que los nazis habían desarrollado el Zyklon-B, que usaban en las cámaras de exterminio, además de varios incumplimientos de los tabúes de guerra cometidos en la Operación Barbarossa, los Aliados también habían mantenido en secreto la producción de armas prohibidas que emplearían, según ellos, solo en caso de represalia. Creían firmemente que Alemania estaba fabricando armas químicas para utilizarlas en el frente, así que quisieron adelantarse. Mandaron al buque SS John Harvey con un cargamento secreto de dos mil bombas M47A con treinta kilos de gas mostaza en cada una. En total, sesenta mil kilos del agente químico.

La operación fue tan confidencial que solo el Alto Mando y algunos de los tripulantes del John Harvey sabían de las toneladas de material asesino que descansaban en su bodega. Nadie de ninguna de las otras docenas de naves aliadas que permanecían atracadas en el puerto de Bari era consciente de lo que se escondía en las tripas del carguero.

Cumpliendo honor a la promesa que había hecho —y a la amenaza que había recibido—, Stewart Alexander no reveló su descubrimiento a nadie, pero ordenó a los médicos de Bari que tratasen a los extraños heridos como si hubiesen estado expuestos a gas mostaza. Y eso les salvó la vida. De los seiscientos veintiocho heridos por el agente químico, solo murieron ochenta y nueve; una cifra dramáticamente baja, pues el índice de letalidad del gas superaba el 60%. Sin embargo,

lo que aún no sabía Alexander es que iba a salvar muchas más vidas. Millones de vidas más gracias al gas mostaza.

Al tomar muestras de tejidos de los heridos de Bari y analizarlas en el laboratorio, se dio cuenta de algo que cambiaría la historia de la medicina: el daño producido por el gas mostaza se debía a que el agente impedía la formación de leucocitos. Paraba su multiplicación. Y teniendo en cuenta que los leucocitos se multiplican muy rápidamente, ese hallazgo significaba que había una manera de parar la multiplicación celular. Es decir, había una manera de parar el cáncer.

En realidad, desde 1935, tanto en la Universidad de Yale como en la de Chicago ya habían comprobado que el gas mostaza servía para ralentizar el cáncer en ratones, pero claro, no podían experimentar en humanos con un arma química. Fue diez años después, justo tras la guerra, cuando les llegaron los datos del teniente coronel Alexander y de las víctimas de Bari. Alguien había comprobado que lo que se aplicaba en ratones también se aplicaba en humanos. Era la Piedra Rosetta.

Así, gracias a los estudios combinados de Yale y de la Universidad de Chicago, y al truculento hallazgo de Stewart Alexander, en 1946 se desarrolló el primer tratamiento de quimioterapia contra la leucemia. Lo llamaron Mustina. Sí, por el gas mostaza.

Los documentos que guardaban el secreto de la carga del John Harvey no se desclasificaron hasta 1959, aunque el revuelo no se montó hasta que, en 1967, el veterano de guerra Glenn B. Infield publicó el libro Disaster at Bari, donde lo contaba todo. En ese momento, las autoridades americanas y británicas afirmaron que solo iban a usar el gas mostaza como represalia en caso de que los nazis utilizasen armas químicas, algo que, lógicamente, nunca se pudo comprobar.

Es difícil saber si ese desastre en Bari evitó un crimen de guerra aliado, aunque no es totalmente descartable. Lo que sí es seguro es que cientos de personas no dieron totalmente su vida en vano, aunque ellos no lo supiesen.

7

La copa de un carpintero

Estación Internacional de Canfranc
y ermita de San Adrián de Sásabe. España

42° 40′ 33″ N, 0° 35′ 26″ O

Hubo asesinatos, hubo violaciones, hubo prácticas indescriptibles, y todas ellos fue por el bien, por el maldito bien, el maldito mito, por el Grial, por la Torre.

STEPHEN KING, *El pistolero*

Cuando el ayuntamiento del pueblo de Borau, en el Pirineo oscense, pidió a la Dirección General de Montes que les ayudase a desenterrar su vieja iglesia, no sabían que iban a destapar una leyenda. Al llegar allí, junto al nacimiento del río Lubierre, los operarios de Montes se encontraron con una pequeñísima ermita que apenas sobresalía un par de metros del suelo, un edificio al que, aparentemente, se entraba por la ventana. Era el verano de 1957 y, por suerte, el terreno estaba seco.

Tras cinco años de trabajos de retirada de los echadizos, los aluvios y los escombros que se habían acumulado durante más de un milenio, la ermita de San Adrián de Sásabe volvió de nuevo a ver la luz del sol. Descubrieron una magnífica construcción románica con un ábside muy cuidadoso y detalles inconfundibles, como el taqueado jaqués que decoraba los arcos de su puerta o los arquillos que recorrían la cornisa de dicho ábside. Pero en esa misma fachada curva, en una de las ménsulas, apareció un relieve muy especial. Una margarita de once pétalos.

Los operarios no entendían tal peculiaridad y realmente nadie en Borau conocía a qué se debía lo de la margarita con un número impar y

tan específico de pétalos, así que llevaron las fotografías del relieve a la Universidad de Zaragoza, para que teólogos y medievalistas arrojasen luz sobre el asunto. Enseguida ofrecieron una explicación: en la Alta Edad Media, a la Eucaristía se la llamaba «La rica Perla del Cuerpo del Cordero», pero «perla» se pronunciaba con la palabra griega «maragaritari». Teniendo en cuenta que los once pétalos representaban a los once apóstoles fieles, parecía bastante claro que el relieve era un símbolo casi apotropaico de la comunión. Probablemente incluso de la Comunión de Jesús, con mayúscula, porque, si bien la margarita de once pétalos también se había grabado en otras iglesias medievales, el hecho de que apareciese en San Adrián de Sásabe corroboraba, de alguna manera, la leyenda de que esa pequeña iglesia fue refugio del Santo Grial hacía mil años.

Pero, entonces, ¿por qué había estado tantísimo tiempo, todos esos mil años, oculta? Una iglesia que había sido resguardo de la reliquia más sagrada de la Cristiandad sin duda merecía ser conocida y visitada. Además, según el relato del Grial aragonés, la copa llevaba ya quinientos años en Valencia. Quizá la respuesta a por qué la ermita permaneció mil años enterrada no esté junto al Mediterráneo sino a apenas siete kilómetros al norte de San Adrián de Sásabe, en una estación de tren con las proporciones simbólicas de una catedral.

La Estación Internacional de Canfranc fue la respuesta a un deseo que nació cuando los primeros trenes empezaron a circular por la península ibérica: unir España y Francia por una línea ferroviaria que cruzase los Pirineos a través del Puerto de Somport. Sin embargo, las dificultades tecnológicas no permitieron construir el túnel de Somport hasta 1915, momento en el que, entonces sí, comenzó el proyecto de la futura estación.

Terminada en 1928, la estación de Canfranc era un monumento. Un edificio formidable que condensaba el historicismo palaciego de las grandes gares francesas en una obra de proporciones grandiosas: doscientos cuarenta y un metros de largo en tres plantas con setenta y cinco puertas y más de cien ventanas. Un templo consagrado al camino de hierro.

Pero ese templo no era solo una instalación ferroviaria; era una verdadera miniciudad. Contaba con un hotel, un restaurante, cantina, comisarías de policía de Francia y España, aduanas, oficinas de Hacienda, de correos, almacenes, intercambiadores. Gracias a la estación, Canfranc se convirtió en un bullicioso nodo de relaciones trasnacionales, las cuales se volvieron mucho más bulliciosas —y mucho más peligrosas— de 1940 a 1944, cuando en el mundo rugía la Segunda Guerra Mundial, Francia era la Francia de Vichy y, a todos los efectos, quienes gobernaban allí eran los nazis.

En los años de la guerra, los trenes que cruzaban por Canfranc llevaban wolframio español que el Reich usaba para las armaduras de los tanques de la Wermacht y, de vuelta, traían vagones llenos del oro expoliado al pueblo judío europeo. Como el ancho de las vías era distinto a ambos lados de la frontera, el traslado de los materiales requería de procesos complejos. Procesos que Albert Le Lay, jefe de la aduana francesa y miembro secreto de la Resistencia, aprovechaba para permitir el paso de refugiados judíos. Porque en esos años de la guerra, la Estación Internacional de Canfranc también era un hervidero de espías, agentes de las Gestapo, militares de la Wermacht y oficiales de las SS. ¿Y si algunos de esos agentes de las SS cruzaron hacia España? ¿Y si iban buscando algo muy preciado?

Está ampliamente documentado que Heinrich Himmler dedicó mucho tiempo y recursos a la búsqueda de artefactos mitológicos y religiosos, desde el martillo de Thor hasta la Lanza de Longinos. Pretendía imbuir al Tercer Reich de una espiritualidad cuasidivina que le permitiese justificar la teoría racista del superhombre. De hecho, aunque repudiaba el cristianismo convencional, él mismo realizó una visita al monasterio catalán de Monsterrat en busca del Santo Grial, pero no lo encontró allí. Quizá no conocía la leyenda aragonesa, que cuenta que la Copa llegó desde Roma al santuario de Loreto en el año 258 y a San Pedro el Viejo en el año 533. Según ese mismo relato, tras la llegada de los musulmanes a la Península en el 711, los obispos oscenses decidieron esconder el Grial por distintos lugares ocultos para así alejarlo de las manos de los infieles. Estuvo en Yebra de Basa en el 711, camuflado en una cueva tras una cascada; luego en San Pedro de

Siresa, en el 833, donde un laberinto de piedra y flechas en el suelo indicaba el lugar donde se había colocado; y más tarde se trasladó a Jaca y a San Juan de la Peña y a Zaragoza, hasta que en el 1437, cuando la influencia musulmana apenas alcanzaba a los alrededores del Reino de Granada, viajó a Valencia. En todos esos lugares había datos y fechas, pero había uno del que no se conocía el periodo en el que sirvió como refugio del Grial: la ermita de San Adrián de Sásabe.

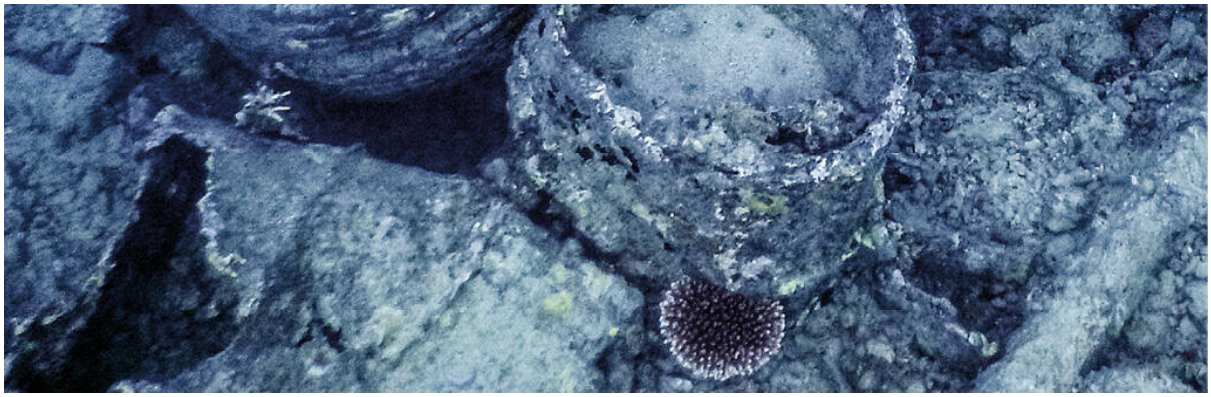
Al contrario de lo que sucede con la mayoría de iglesias románicas, construidas sobre una base sólida de piedra, San Adrián de Sásabe está cimentada con pilotes de madera que se clavan en el nivel freático. Está cimentada sobre agua. Tal es así que, durante mucho tiempo, en épocas de deshielo, el interior de la iglesia se inundaba creando un espectáculo sobrecogedor, una piscina interior, como un estanque somero que reflejase la espiritualidad humilde y sencilla de la piedra. Pero, además, la ermita se levanta en la confluencia de dos barrancos, a merced de todas las descargas aluviales y los sedimentos. Es como si quienes la construyeron hubiesen querido conscientemente que se enterrase. Como si hubiesen querido que permaneciese escondida durante mil años.

¿Y si, efectivamente, es lo que querían? ¿Y si la copa que viajó a Jaca y a San Juan de la Peña y después a Valencia no era la copa original? ¿Y si todo fue un ardid para despistar a los musulmanes?

El cáliz que está en Valencia es una copa de piedra lujosa y delicadamente tallada. Sin embargo, sabemos por el doctor Henry Walton Jones Jr que el Santo Grial era la copa de un carpintero, algo bastante más modesto. ¿Y si por Canfranc cruzaron unos cuantos agentes de las SS que sabían que el verdadero Santo Grial aun descansaba en una ermita enterrada a solo siete kilómetros del puesto fronterizo?

Lo más probable es que nada de esto sucediese o, al menos, no encontraron el Grial —o no eligieron sabiamente—, porque la Guerra acabó con la derrota de los nazis, San Adrián de Sásabe siguió enterrada hasta el 62 y la estación de Canfranc se abandonó en 1970 tras un accidente ferroviario en el lado francés. A fecha de estas líneas, la ermita sigue al lado de Borau, se ha beneficiado de una restauración

reciente y se puede visitar sin ningún impedimento. En cuanto a la Estación Internacional de Canfranc, tras algunos años de abandono casi total, ahora funciona como estación de Media Distancia y, además, acaba de terminarse una ambiciosa rehabilitación en la zona del Gran Hotel de Canfranc, que vuelve a funcionar como hotel de cinco estrellas.



8

Million Dollar Point

Million Dollar Point. Vanuatu

-15° 31' 30.19'' N, 167° 14' 41.32'' E

El ahorro, cuando se hace a costa de una necesidad insatisfecha, ocasiona en los hombres acritud y encono.

MIGUEL DELIBES, *El camino*

Al principio del capítulo sexto de Criptonomicón, Neal Stephenson propone el siguiente acertijo: en medio de la selva de Borneo hay un enorme volquete lleno hasta arriba de oro. Nadie sabe cómo ha llegado hasta allí, pero es descomunal y se conoce con precisión el lugar exacto en el que se encuentra. El problema es que, por culpa de la frondosidad de la arboleda, en esa zona de la selva es imposible que aterrice un helicóptero de carga, el único camino de acceso es demasiado estrecho y demasiado peligroso y, además, está plagado de bandidos. ¿Cuál es el valor de ese oro?

En abril de 1606, el marino portugués Pedro Fernandes de Queirós arribó a la costa de una isla en el Pacífico Sur. Tomando conciencia de que era el primer europeo en llegar hasta allí, la bautizó como La Austrialia del Espíritu Santo. Sí, «Austrialia» con dos íes. Lo del nombre chiripitifláutico venía por dos razones: por un lado, Queirós creía que había alcanzado el continente más austral del planeta y, por el otro, la expedición estaba patrocinada por la corona española. Es decir, por Felipe III. Es decir, por los Austrias.

En efecto, Fernandes de Queirós fue el primer europeo en desembarcar, pero la isla llevaba miles de años habitada por una tribu melanesia muy celosa de su territorio y cuyos miembros se

denominaban a sí mismos como Ni-Vanuatu. La diferencia entre ambas civilizaciones hizo imposible que los invasores y los autóctonos terminasen de congeniar. Vamos, hizo imposible que terminasen e incluso que comenzasen a congeniar porque, a los pocos días de la llegada del barco español, y tras una batalla de arcos, flechas y lanzas contra espadas y mosquetes, los Ni-Vanuatu expulsaron a los europeos. Queirós se volvió a Madrid, y de ahí a Perú y luego a Panamá, donde murió en 1615.

Mientras, la isla del Espíritu Santo, nombre que conservaría hasta hoy, vivió libre de colonizaciones hasta que el explorador francés Louis Antoine de Bougainville llegó de nuevo en 1768. Bouganville rebautizó al archipiélago o como «Las Grandes Cícladas», en referencia a las islas del mar Egeo. Lo de las Grandes Cícladas tampoco funcionó pero, en 1774, el navío HMS Resolution, capitaneado por James Cook, volvió a tocar tierra en Espíritu Santo. Incluso antes de poner un pie en la playa, Cook ya había rebautizado de nuevo a las islas con un nombre que, esta vez, sí perduraría: Nuevas Hébridas.

El nombre tuvo tanto éxito que duró exactamente hasta 1980, cuando Vanuatu se independizó como país. Ahora bien, en ese ínterin de dos siglos, las Nuevas Hébridas tuvieron uno de los sistemas de gobierno más peculiares que ha habido nunca: el Condominio. Digamos que, como habían llegado casi a la vez, los británicos y los franceses administraron la isla en un estado de contubernio durante todo el siglo XIX, además de «compartirla» con los Ni-Vanuatu. Compartirla entre comillas porque, bueno, ya sabemos cómo son realmente los procesos colonizadores.

Teniendo en cuenta que, tras las Guerras Napoleónicas, las relaciones entre el Reino Unido y Francia eran diplomáticamente peculiares, las comunidades que vivían en las Nuevas Hébridas no se llevaban precisamente a partir un piñón. Pero como no estaban por la labor de trazar una línea fronteriza, lo cual implicaría ceder territorio, en 1906, los franceses y los británicos firmaron un acuerdo de gobierno compartido. Sí, las islas serían francesas y británicas a la vez.

El condominio permitía a las potencias europeas conservar todo la superficie de las islas pero también significaba duplicar todas las

administraciones y los servicios. Como los habitantes anglófonos y los francófonos estaban mezclados, en el archipiélago todo era doble: había dos cuerpos de policía, dos cuerpos de bomberos, dos sistemas de enseñanza, dos sistemas judiciales y todo se nombraba y rotulaba en dos idiomas. Además, y dando por hecho que los censos no eran totalmente fiables, la duplicidad de los sistemas legales y judiciales distintos montaba unos follones estupendos porque cada ley se aplicaba en función del idioma que hablase el ciudadano. Hablas francés, ley francesa; hablas inglés, ley británica. Por supuesto, hubo más de un avispado que decidía declararse anglófono o francófono en función de si le habían pillado con las manos en la masa incumpliendo la ley francesa o la inglesa. Y para culminar el caos, a los nativos no se les aplicaba ninguna de las dos leyes.

Todo era tan, ejem, fluido, que la ordenanza judicial compartida contemplaba los casos en los que fuese imposible la administración de la justicia. Entonces, y por razones perfectamente ignotas, se recurría a, redoble de tambor, el rey de España. Concretamente, y por las fechas, a Alfonso XIII. Según los textos oficiales, para los casos en los que no pudiese determinarse con fiabilidad cuál de las jurisdicciones era de aplicación, se organizaba una corte conjunta formada por tres jueces, uno nombrado por los británicos, otro por los franceses y el tercero, que ostentaría voto de calidad, lo nombraba, y cito textualmente, «Su Majestad el Rey de España».

Alfonso XIII nunca llegó a usar tal prerrogativa, algo completamente comprensible porque, a ver, en el primer tercio del siglo XX, España estaba demasiado a sus cosas como para ponerse a mediar en los intríngulis judiciales de unas islas al otro lado del globo. Sea como fuere, el asunto duró exactamente hasta el 14 de abril de 1931, fecha en la que se proclamó la Segunda República Española y ya no había rey a quien apelar.

Sin el apoyo de España, aunque fuese simbólico, el archipiélago terminó desembocando en un fantástico caos administrativo, hasta el punto de que al Condominio se le conocía en más de una crónica como el «Pandemonio de las Nuevas Hébridas». Y aún se lio más follón cuando, en 1941, los Estados Unidos de América entraron en la Segunda

Guerra Mundial y montaron una gigantesca base naval allí, pues no en vano, británicos y franceses eran sus aliados. La Naval Advance Base Espiritu Santo era descomunal. Centenares de barcos, un aeródromo, miles de piezas de artillería y más de cincuenta mil soldados preparados para desplegarse en combate en las batallas del Pacífico, incluyendo compañías compuestas por los nativos Ni-Vanuatu, por cierto. La posición de Espíritu Santo era perfecta, pues estaba lo suficientemente lejos como para no verse afectada por los combates, pero a tiro de piedra marítima para lanzar ataques aéreos e incluso para armar barcos en el enorme dique seco que construyeron.

Por suerte para el mundo y por suerte para los soldados americanos, que volverían a casa, y también para los Ni-Vanuatu que estaban un poco hasta las narices de tanta movida que se traían los blancos, la guerra se acabó. Tras el fin del conflicto, junto con los soldados, los aviones y los barcos también se marcharon de Espíritu Santo, pero las piezas de artillería, los tanques y las decenas de miles de proyectiles y munición eran demasiado caras de transportar de vuelta a casa, así que los americanos les dijeron a los franceses y a los británicos que muchas gracias por haberles prestado la isla y que si querían les vendían toda esa millonada en armamento a precio baratito, venga, que me lo quitan de las manos. Pero los otros dijeron que de eso nada. Los yanquis bajaron el precio y siguieron bajándolo y bajándolo hasta hacerles una oferta casi imbatible: un 94% de descuento. Es decir, 6 centavos por cada dólar, a lo que los británicos y los franceses, unidos por primera vez en una decisión en las Nuevas Hébridas, contestaron que mira, tíos, pasamos de vosotros. Habían deducido acertadamente que si el ejército de los Estados Unidos estaba dispuesto a abaratar tanto la cantidad era porque les resultaba más costoso llevarse el armamento que dejarlo allí, así que pensaron que ellos no eran tontos y seguro que se lo regalaban. Pero los yanquis dijeron que mira, ahora por ir de listos, ni para vosotros ni para nosotros; antes que daros gratis toda esta cantidad de armamento, la tiramos al mar.

Y lo hicieron.

Tanques, *jeeps*, orugas, cañones, todas esas municiones y todas esas piezas de artillería en el fondo del Pacífico. Por un despecho.

Aunque no sin algún embrollo más, que ya no corresponde relatar en estas páginas, el archipiélago de las Nuevas Hébridas se independizó en 1980 adoptando el nombre de Vanuatu. Sus aguas cristalinas son un destino habitual de buceadores y uno de los emplazamientos de inmersión más famoso es el lugar donde los americanos arrojaron su armamento. Lo llaman Million Dollar Point.

Por cierto, la respuesta al acertijo es cero.

9

Nadie quiere esta tierra

Triángulo de Bir Tawil. Egipto y Sudán

21° 52′ 14″ N, 33° 44′ 14″ E’

¡Bah! —dijo Scrooge—. ¡Paparruchas!

CHARLES DICKENS, *Canción de Navidad*

En julio de 2014, un estadounidense llamado Jeremiah Heaton subió a un avión con el que cruzó el Atlántico y el Mediterráneo desde su Virginia natal hasta el Aeropuerto Internacional de El Cairo. Entre sus pertenencias, junto a un equipaje ligero, llevaba una bandera diseñada por su familia: una corona dorada sobre fondo azul rematada por tres estrellas blancas. Una vez en Egipto, contactó con unos cuantos guías locales que le llevaron por el lado oriental del Nilo hacia el sur del país. Iba en busca de un reino. Pero no se trataba de un yacimiento arqueológico ni de una civilización perdida en el desierto de Nubia. El viajero norteamericano buscaba su propio reino.

Tras una ruta de varios días, primero por carretera y luego por pistas de tierra hasta cruzar la frontera con Sudán, Heaton llegó al fin a su destino. Allí, desplegó la bandera, la plantó en un promontorio y declaró oficialmente fundado el Reino de Sudán del Norte. Es más, no solo fundó un nuevo país; se autoproclamó rey del mismo y, por tanto, su hija Emily, de siete años, se convirtió en heredera.

En realidad, lo que hizo el bueno de Jeremiah no fue más que cumplir el sueño de su niña, que también es el sueño de muchas otras niñas por todo el planeta: ser una princesa. La diferencia es que Jeremiah se esforzó bastante más que otros padres y no se limitó a comprarle un disfraz chuchurrío y una corona de plástico sino que,

efectivamente, se fue hasta un rincón perdido y desértico de África a reclamar un trozo de tierra que regentar. Aunque la cosa era un poco de broma, la historia de la princesa Emily de Sudán del Norte apareció en todos los medios y, de hecho, la familia Heaton se planteó abrir embajadas e incluso acuñar su propia moneda, pero claro, ningún país reconoció a su reino como nación de pleno derecho. Tampoco lo reconocieron ni Egipto ni Sudán, países con quienes hacía frontera el reino de Heaton. Curiosamente, no se trataba de que Egipto o Sudán quisieran ese terreno para ellos; lo que sucedía es que Egipto quería que lo reclamase Sudán y Sudán quería que lo reclamase Egipto. Ese fragmento de unos dos mil kilómetros cuadrados de desierto se llama Triángulo de Bir Tawil.

¿Y por qué quieren regalar un trozo de tierra al país vecino? ¿Qué pasa con ese lugar? ¿Es un territorio tóxico o radiactivo? Pues no. Ese trozo de desierto no es una anomalía radioactiva ni tóxica, es una anomalía geopolítica. Para entenderla, hay que regresar a El Cairo pero también hay que retroceder en el tiempo, hasta 1899, cuando los británicos y los egipcios trazaron la primera frontera que separaría a Egipto del Sudán Anglo-Egipcio, un nuevo país que teóricamente iban a gobernar en conjunto pero que, a todos los efectos, sería un protectorado británico.

Como en muchas otras divisiones realizadas durante la colonización africana, el primer borde entre lo que sería Egipto y lo que sería el futuro Sudán fue una línea recta. En este caso, una línea recta trazada exactamente por el paralelo 22. El problema que sucede cuando se establecen límites administrativos tan arbitrarios es que se dejan realidades por el camino.

La realidad olvidada de esta división fronteriza se situaba en dos territorios a ambos lados del borde. En el margen sudanés, al sur, había una zona habitada por tribus Ababdas de ascendencia egipcia, mientras que al norte, en el área egipcia, había una zona cuyos habitantes eran de origen sudanés. Es decir, que la frontera había separado de sus raíces de forma caprichosa a varios miles de habitantes. Ante las protestas de ambas regiones, en 1902, los británicos volvieron a trazar una nueva línea administrativa que reorganizaba los dos territorios: el

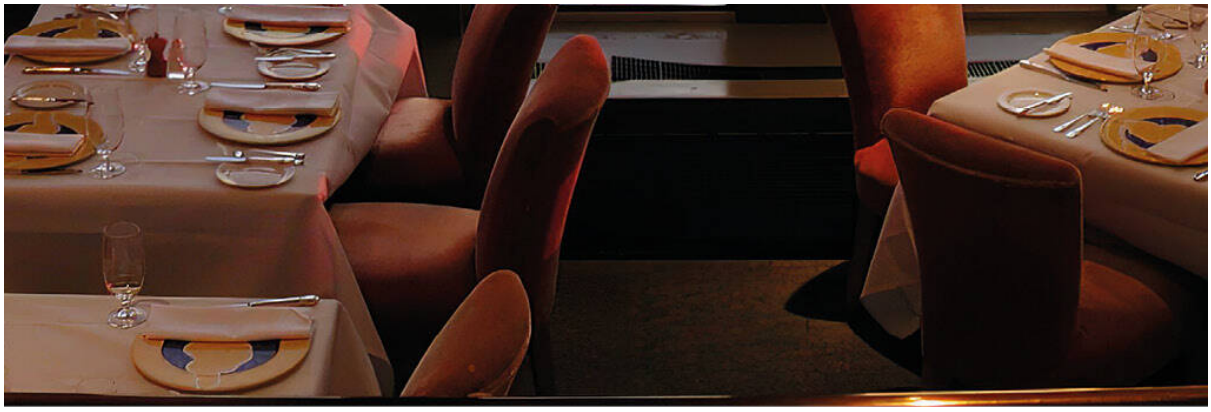
Triángulo de Bir Tawil, que era la zona de los Ababdas al sur del paralelo 22 quedaba para Egipto y, por su parte, el Triángulo de Hala'ib, que era la zona sudanesa al norte de la línea recta, pertenecería a Sudán.

Pero había un nuevo inconveniente: Hala'ib es un territorio mucho más valioso no solo porque es diez veces más grande, sino porque también tiene salida al Mar Rojo, mientras que lo único de lo que puede presumir el Triángulo de Bir Tawil es del montón de rocas desérticas que lo forman. De hecho, tras la independencia de Sudán en 1956, Egipto llegó a enviar tropas a Hala'ib, en un intento por reclamar el territorio técnicamente sudanés, pero las retiró enseguida porque, en realidad, ellos ya disponían de una enorme línea costera con el Mar Rojo y no les compensaba escalar ese tipo de hostilidades con los vecinos del sur, más aún cuando ya tenían sus propios problemas con Israel, al otro lado del país. Aun así, nunca llegaron a abandonar sus aspiraciones territoriales, especialmente cuando, en 1992, Sudán cedió a una empresa canadiense los derechos de explotación de las aguas territoriales de Hala'ib, a lo que Egipto opuso una fuerte resistencia diplomática aduciendo que ese terreno nunca había estado oficialmente reconocido como provincia de Sudán. Como Sudán es uno de los países más pobres del mundo, tampoco estuvieron por la labor de comenzar un enfrentamiento armado, así que igualmente se retiraron de la región en el año 2000. Mientras tanto, en el Triángulo de Bir Tawil nunca hubo tropas y nunca nadie se peleó por él. Seguía en medio de la nada, oficialmente egipcio, pero sin que nadie le hiciese verdaderamente caso. El asunto podría haberse quedado en este estado un poco absurdo; una Terra Nullius, una tierra de nadie perdida de la mano de dios bajo el abrasador atardecer del desierto nubio. Pero no. Las cosas no se quedaron así.

En el año 2004 aparecieron varios yacimientos de petróleo en Hala'ib, y, por supuesto, el gobierno de Sudán corrió a reclamar el territorio apelando a la frontera administrativa de 1902. Evidentemente, los egipcios hicieron lo mismo, pero apelando a la división del paralelo 22 de 1899. Y como ambos países quieren a Hala'ib, ambos países no solo no reclaman Bir Tawil, sino que lo reconocen como territorio del otro país. Porque reconocer Bir Tawil implica que

Hala'ib —y su suculento oro negro— pertenece al adversario. Es la magia de la geopolítica colonial.

Precisamente por eso, Bir Tawil es la Terra Nullius definitiva. No solo es tierra de nadie, y ni siquiera es que sea una tierra que no quiere nadie: es una tierra cuyos vecinos quieren que la tenga el enemigo.



10

Haz fotos ahora

Las últimas fotografías del interior de las Torres Gemelas.
Nueva York. EE. UU.

40° 42′ 41″ N, 74°0′ 45″ O

Tan solo hay que empezar a decir de algo: «¡Ah, qué bonito! ¡Debemos fotografiarlo!» y ya estás cerca de la visión de quien piensa que todo lo que no se fotografía se pierde, como si nunca hubiera existido y, por tanto, para vivir de verdad debes fotografiar todo lo que puedas, y para fotografiar todo lo que puedas, debes o vivir de la manera más fotografiable posible o considerar fotografiable cada momento de tu vida.

ITALO CALVINO, *Los amores difíciles*

El último documento que se imprimió en las Torres Gemelas fue, probablemente, un recibo por la compra de dos imanes de nevera que se vendieron en la tienda de regalos del vestíbulo de la Torre Norte. Como figura en el propio papel, escrito con las letras punteadas de una impresora del año 2001, la venta se realizó a las 08:55 de la mañana del 11 de septiembre, nueve minutos después de que el primer avión impactase, noventa plantas más arriba, contra esa misma Torre Norte. La compradora de los imanes fue Joanne Lipman, editora en el Wall Street Journal y, según su relato, desde el vestíbulo no se sintió ni se oyó el impacto. Solo escuchó gritos de los viandantes del exterior que, tratándose de Nueva York, podrían deberse a cualquier accidente. Al poco sonaron las alarmas y los guardas de seguridad comenzaron a evacuar el vestíbulo, si bien el proceso no le resultó especialmente caótico a Lipman porque, en un primer momento, pensó que se trataría de cualquier aviso o incluso de un simulacro ordinario.

El recibo de los dos imanes se expone detrás de una vitrina en el Museo Memorial al 11-S, a apenas unos pasos de donde se levantaban los rascacielos, y es un documento que, además de lo efímera que es la normalidad, nos habla de las verdaderas dimensiones de las Torres. Dos edificios que todos hemos visto en cientos de fotografías y películas como símbolo, como silueta de Manhattan, pero cuyo interior nos resulta en general muy desconocido.

Para contar la historia de las últimas fotografías del interior de las Torres Gemelas, hay que entender que comienza en dos momentos distintos del tiempo. El primer comienzo tuvo lugar el 6 de junio de 2002 a las 17:41, casi nueve meses después de la tragedia. Una motocicleta Kawasaki ZX-R6 con matrícula de Nueva Jersey avanzaba a gran velocidad por la Undécima Avenida de Manhattan, junto al río Hudson. Se paró en el cruce con la calle 33 y, a los pocos segundos, un coche patrulla de la Policía de Nueva York se colocó a su lado. Sin previo aviso, el conductor de la moto aceleró sobre la luz roja del semáforo y, cuando apenas había recorrido unos metros de la intersección, recibió un violento impacto lateral por parte de una camioneta de reparto de Levain Bakery que se dirigía a la tienda que tenían abierta en Greenwich Village.

El segundo comienzo de la historia es menos preciso, y abarca prácticamente todo el verano de 2013. Una herida en la consciencia colectiva del tamaño del 11-S necesitaba mucho tiempo para cerrarse y los doce años que habían transcurrido parecían suficientes para enfrentarse a ella. Ese verano, el cineasta Erik Nelson estaba preparando un documental para National Geographic, pero no sobre los atentados, sino sobre el 10-S, el día anterior a que el mundo cambiase para siempre. Nelson había reunido declaraciones de testigos, de supervivientes, además de una gran cantidad de documentación videográfica y fotográfica del exterior de las Torres, pero no era capaz de encontrar ninguna foto del interior.

En 2001 no había móviles con cámara e Internet aún estaba casi en pañales, al menos para el común de la población. No había Facebook ni Instagram ni Twitter ni Youtube ni prácticamente ninguna red social y, por tanto, tampoco había esa necesidad de compartirlo todo en todo

momento. Además, como los interiores de las Torres no eran precisamente deslumbrantes, el cineasta no encontraba las imágenes que estaba buscando. Porque la imagen colectiva que tenemos de las Torres Gemelas, del Empire State, del Chrysler y de todos los grandes rascacielos, de los dioses urbanos, es esencialmente exterior. Son iconos de la ciudad y probablemente de la civilización, pero por dentro, bueno, por dentro suelen ser irrelevantes. Normalmente se trata de espacios de oficinas como las de casi cualquier otro edificio de oficinas y, en el caso de las Torres Gemelas, todo lo que brillaba en ese exterior fulgurante de aluminio era muy distinto de fachadas hacia adentro. Los interiores respondían a los de un edificio de los años 70, porque eran un edificio de los años 70: alfombras multicolores, puertas blancas y grises de melamina y espacios de trabajo con mesas y sillas perfectamente anodinas con sus anodinos falsos techos y sus anodinos fluorescentes. Y nadie hace fotos de lugares anodinos.

Cuando estaba a punto de tirar la toalla, un documentalista de Nelson encontró en internet una formidable colección de imágenes del interior de las Torres, algunas de las cuales estaban datadas exactamente el 10 de septiembre. Las descubrió en una web estonia para compartir fotografías llamada «Fotki» bajo el perfil de un usuario cuyo nombre se convertiría en obsesión para el cineasta: Konstantin Petrov. El hallazgo era como haber encontrado el Santo Grial. Había decenas, cientos de fotos del interior, y todas parecían envueltas en un aura muy especial, porque todas eran fotos de interiores vacíos. Pasillos vacíos, oficinas vacías, escaleras vacías, *lobbies* vacíos, descansillos de ascensores vacíos. Las más bonitas estaban tomadas desde el Windows on the World, el restaurante situado en las plantas 106 y 107 de la Torre Norte, arriba del todo. Un paisaje fantasmagórico de mesas desocupadas, carros de apoyo a los camareros sin ningún camarero al que apoyar, el bar lleno de bebidas en la pared trasera pero nadie bebiendo en la barra, y todo inundado por luz rojiza del amanecer que se colaba por esas ventanas verticales estrechísimas que surcaban las Torres desde el suelo a la cúspide.

Al verificar las horas en las que se habían tomado las fotos, Nelson comprobó que esa luz era rojiza porque las imágenes no eran

técnicamente del 10-S sino del amanecer del 11-S. Todo desierto, como si el edificio estuviese presagiando el futuro catastrófico que le esperaba en apenas un par de horas.

Nelson buscó a Konstantin Petrov, el autor de las fotografías, pero no había manera de encontrarle, así que se puso en contacto con el creador de la web Fotki, un estonio llamado Dmitri Don. Don le contó que había fundado Fotki en 1995, cuando emigró a Nueva York, precisamente para que otros emigrantes pudiesen compartir fotos de su vida con sus familias que se habían quedado en Estonia. Años antes de la aparición de Facebook, Instagram o Flickr, Don había creado una red social basada en las imágenes. Cuando Nelson le preguntó por Petrov, le dijo que no solo era amigo suyo, sino que fue él mismo quien, en 1998, le convenció para cruzar el mundo e irse a vivir a Nueva York.

Le contó que a Petrov a le encantaba la Gran Manzana. Adoraba la tarta de queso de Junior's y, siempre que podía, evitaba coger el metro para caminar arriba y abajo por las avenidas o, aún mejor, recorrerlas en moto. Había comprado dos desde que llegó a América, ambas en un concesionario de segunda mano de Nueva Jersey, pues eran más baratas que en Manhattan. Y siempre iba con su pequeña cámara digital haciendo fotos aquí y allá, que después colgaba en su perfil de Fotki. Tras trabajar de muchas cosas, en junio de 2001 Petrov consiguió un empleo de electricista de mantenimiento en el turno de noche del Windows on the World y, por eso, las fotos que tomaba siempre eran de un edificio vacío. Porque en esas horas, las Torres Gemelas, dos rascacielos de más de cien plantas y por donde pasaban hasta doscientas mil personas cada día, estaban prácticamente deshabitados.

El turno de Petrov acababa a las ocho de la mañana y, habitualmente, se quedaba un rato allí tomando un café con sus compañeros del turno de día. Sin embargo, el 11-S se fue a su hora porque, según algunas crónicas, esa mañana tenía cita para renovar, por un permiso permanente, la tarjeta de residencia provisional con la que había conseguido vivir tres años en Estados Unidos. El primer avión se estrelló a las 8:46, apenas quince minutos después de que Petrov abandonase el edificio.

Nelson preguntó a Don cómo podían ponerse en contacto con Petrov. Era imposible. Al parecer, la mañana del atentado terrorista, la oficina de inmigración estaba cerrada y acordonada, al igual que todos los establecimientos oficiales, así que no pudo renovar su permiso de residencia. Con el tiempo y todo el caos institucional que vino después, Petrov se terminó olvidando del asunto pero cada vez que veía a un policía, se ponía extraordinariamente nervioso por si descubrían que, a todos los efectos, era un inmigrante ilegal.

La tarde del 6 de junio del año siguiente, mientras iba en su nueva Kawasaki, se cruzó con un coche de policía en la Undécima Avenida. Se saltó el semáforo del cruce con la calle 33 y chocó contra una furgoneta de reparto. Cuando llegaron las ambulancias solo pudieron certificar su muerte. Konstantin Petrov no murió el 11-S pero, de alguna manera indirecta y retorcida, el 11-S le quitó la vida nueve meses después.

En 2014, Erik Nelson le contó toda la historia al periodista del New Yorker Nick Paumgarten, quien la relató en un artículo llamado «Take Picture». Haz fotos. El artículo acaba así: «Haz fotos ahora de lo que tenemos». A mí me gusta completar esa frase: «Haz fotos ahora de lo que tenemos, porque no sabemos cuánto nos va a durar».

CALMA

Prefacio
Es la primera vez que me siento en todo el día

El bosque en paz
Cementerio del bosque. Estocolmo, Suecia

La alberca del tiempo
Casa Gilardi. Ciudad de México, México

Tan alto como una catedral gótica
Fundación Ford. Nueva York, EE. UU.

Ángeles con las manos negras
Iglesias de Lalibela. Etiopía

La reina del trópico
Casa de Vidrio. São Paulo, Brasil

Villa Demencia
De Hogeweyk. Ámsterdam, Países Bajos

El sueño de la clase media
Casa Stahl. Los Ángeles, Estados Unidos

Dios y las matemáticas
San Carlo alle Quattro Fontane. Roma, Italia

Imposible nacer, prohibido morir
Fernando de Noronha, Brasil. Longyearbyen, Svalbard, Noruega

Un niño dibujó este edificio volando una cometa
Estación de autobuses. Casar de Cáceres, España

PREFACIO

Es la primera vez que me siento en todo el día

Dice Aaron Sorkin que cualquier narración se debe sostener por dos opuestos: intención y obstáculo. Este armazón estructural se aplica a pies juntillas en la típica historia del típico héroe que debe enfrentarse al típico dragón para rescatar a la típica damisela en apuros. Pero ¿y si la intención no fuese heroica? ¿Y si lo único que queremos es descansar y lo que nos lo impide es un bebé hiperactivo?

La calma no es un estado natural, es una epopeya a menudo tan alambicada y escabrosa como el más glorioso de los cantares de gesta. Por suerte, la eterna búsqueda de la serenidad nos ha proporcionado historias, algo imprescindible para sobrevivir pues, sin ellas, los lugares más tranquilos del mundo quedarían abandonados en el olvido.

Iglesias esculpidas por ángeles negros, piscinas que miden el tiempo, vestidos de los años 50 que sobrevuelan la ciudad más cinematográfica del planeta o geometrías dibujadas por la cometa de un niño. Un mapa de todos los bosques que se levantan antes de llegar al claro. Frondosos y acariciantes. Quebradizos, ondulantes y traviesos.

1

El bosque en paz

Cementerio del bosque. Estocolmo, Suecia

59° 16′ 32″ N, 18° 5′ 58″ E

> *Un padre tiene que ser un proveedor, un maestro, un modelo a seguir, pero lo más importante, una distante figura de autoridad a la que nunca se podrá complacer. De lo contrario, ¿cómo serán capaces los niños de comprender el concepto de Dios?*
>
> STEPHEN COLBERT, *Yo soy América*

Nada te prepara para ser padre. Nada. Da igual los cursos que hagas, los libros que leas o los vídeos que veas en YouTube; no vas a entender lo que significa la paternidad hasta que se produzca la circunstancia aparentemente milagrosa que la define. Es decir, hasta que tengas un hijo.

Erik Gunnar Asplund fue el padre de la arquitectura moderna escandinava. Y como tal, tuvo sus hijos: Alvar Aalto lo consideró su mentor, Arne Jacobsen le reinterpretó, Jørn Utzon quiso imitarle y Sigurd Lewerentz, quien fue su mejor amigo, acabo enfrentado a él. Proyectó un puñado de magníficos edificios en Suecia, como la ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo; o en la propia capital, como la Biblioteca Pública. También construyó, junto a Lewerentz, un edificio que no es un edificio en una parte de Estocolmo que ya no es Estocolmo.

En 1914 se convocó un concurso internacional de arquitectura para la construcción de un nuevo cementerio que debería descargar de uso al ya centenario Norra Begravningsplatsen, situado al norte de Estocolmo. El lugar destinado era un terreno de casi cien hectáreas junto a un bosque de pinos y abetos en el barrio de Enskede, al sur de

la ciudad. La competición se falló en 1915 y, de entre las cincuenta y tres propuestas, fue elegida la de los treintañeros Asplund y Lewerentz, presentada bajo el lema Tallum, apócope sueco de «pinar». En palabras del jurado, el proyecto había sido galardonado con el primer premio «[…] por su carácter atento y noble. Valorando que la característica fundamental de la propuesta es la preservación de la zona y sus propiedades de singular belleza».

Efectivamente, los arquitectos concentraban la mayor parte de las edificaciones junto a un gran claro a la entrada del cementerio, dejando prácticamente inalterado el bosque. Lo que el jurado no destacó es que el proyecto, en una de sus manifestaciones esenciales, se articulaba a partir de la oposición de contrarios. Esta operación era considerada moderna en la época, si bien su desarrollo fundamental se había producido en el Barroco. Así era el proyecto de Skogskyrkogården: dos contrarios, un gran claro y un gran bosque. Y dentro del bosque, caminos y otros claros; más pequeños, más recogidos; a veces naturales y a veces artificiales.

Desde un principio, los arquitectos habían decidido repartirse el trabajo. Asplund se dedicaría a los edificios mientras que Lewerentz se encargaría del paisajismo, de los recorridos y de los caminos. Así que en un pequeño claro que Lewerentz propuso, Asplund levantó la primera construcción del Cementerio: la Capilla del Bosque.

Terminada en 1918, inicialmente se concibió en piedra pero, ante lo elevado del coste, Asplund tuvo que buscar otros materiales. Inspirado por los edificios que había visitado en el parque de Liselund, en la isla danesa de Møn, decidió que la capilla sería de madera, y así fue: un árbol de madera entre árboles de madera. Porque la metáfora es evidente; no solo la picuda cubierta rememora a los abetos que la rodean, sino que los propios troncos, recortados contra el techo del porche de entrada, se mezclan con las doce columnas que lo soportan, levantando el edificio entre todos. Pero también es un claro artificial dentro de un claro artificial. Asplund se aprovechó de la construcción en madera para manipular con total libertad materiales y espacios, tabiques y paredes, cubiertas y techos. De una manera casi posmoderna —décadas antes de la posmodernidad—, el espacio

interior no respeta la envolvente exterior. Las fachadas rectas se transforman en una columnata circular y las faldas a cuatro aguas de la cubierta permanecen ocultas tras el falso techo. Un falso techo que forma una cúpula iluminada por un óculo en su cúspide. Una suerte de diminuto Panteón de Roma.

Asplund y Lewerentz habían sido educados en el Romanticismo Nacional sueco —una especie de recuperación de motivos neoclasicistas y vernáculos— y, haciendo honor a esa enseñanza, el aspecto de la Capilla del Bosque es vernáculo y romántico —columnas dóricas, cubiertas inclinadas, materiales tradicionales—, pero el tratamiento es tan preciso como el bisturí de un neurocirujano. Porque Asplund busca y genera esa operación tan antigua que es la compresión-dilatación y, para ello, antecede el porche, de apenas dos metros de altura libre, a la cúpula interior, de siete. Una cúpula que además está iluminada desde el cénit. Desde el cielo. De esta manera, entre la espesura del bosque, el árbol que es la capilla formaliza un espacio a la altura emocional de su uso. Y su uso son las cremaciones infantiles.

Cuando visité la Capilla del Bosque, hace ya tiempo, se estaba celebrando una de estas ceremonias y, para no interrumpir, esperé un rato hasta que la reducida comitiva saliese del edificio. Cuando entré, solo permanecía la pastora protestante que ofició el sepelio, una mujer de unos cincuenta años en cuya cabellera se mezclaba lo rubio y lo cano. Recostada en una de las columnas del porche, fumaba un cigarrillo con expresión algo ausente. Quizá incluso con la anestesia de la experiencia no pudo evitar el mismo escalofrío que sentí yo. El escalofrío de ver un ataúd demasiado pequeño.

Porque todo, no solo el espacio arquitectónico, se articula en el Cementerio del Bosque por oposición de contrarios. Lo vernáculo y lo contemporáneo, lo funcional y lo emocional, lo sagrado y lo profano. Y también lo grande y lo pequeño.

En 1937, con el paisajismo de Lewerentz ya terminado, el Comité de los Cementerios de Estocolmo decidió encargar a Asplund la construcción de un gran crematorio que se compondría de tres capillas independientes: la Capilla de la Fe, la Capilla de la Esperanza y la Capilla

de la Santa Cruz. Pasados veinte años desde que proyectó la Capilla del Bosque, Asplund había avanzado hacia un lenguaje más contemporáneo; en ese tiempo se había encargado, entre otros edificios, del plan y los pabellones de la Exposición Universal de Estocolmo de 1930. Exposición que, con el lema «Acceptera!», pretendía, efectivamente, aceptar los postulados de la modernidad arquitectónica encabezada por Le Corbusier y que proponían el funcionalismo, la estandarización y la desnudez del edificio como manifestación del cambio cultural de la época. Y así es como aparece el gran crematorio; como un conjunto de módulos esencialmente prismáticos —aunque la Capilla de la Santa Cruz es levemente redondeada— con las paredes chapadas en piedra y sin ninguna concesión arquitectónica al lenguaje romántico o neoclásico. Es absolutamente moderno.

Y sin embargo, el gran crematorio no son los pabellones de una exposición. Sus visitantes no son turistas y eso es algo que Asplund tiene muy en cuenta. Por ejemplo, para que puedan usarse simultáneamente, las capillas tienen un espacio delantero que las independiza de las demás; un pequeño patio para las de la Fe y la Esperanza y un gran pórtico frente a la de la Santa Cruz. De igual manera, cuentan con unas salas de espera laterales cuyas ventanas miran al paisaje exterior, ondulado, tranquilo. Además, aunque el lenguaje es eminentemente moderno, el conjunto respira una sensación de atemporalidad, de no pertenecer a ninguna época, de formar parte de cualquier tiempo. De estar fuera del tiempo.

También es muy interesante comprobar cómo, en esa comprensión global de la función de un edificio, es decir, de cómo una persona experimenta la arquitectura, Asplund afinó la mirada hasta lo microscópico. Cada detalle del Cementerio, de cada puerta, de cada patio y de cada edificio está pensado y cuidado. Desde los más funcionales, como las albardillas de cobre sobre las tapias o el empedrado bajo el caño de los canalones, que evita que el suelo se embarre; hasta los puramente ornamentales, como la arrebatada escultura en el patio del pórtico de la Capilla de la Santa Cruz o la cerradura de la Capilla del Bosque que, con su hueco en forma de

calavera, hace gala de un finísimo humor negro. Pero Asplund también se preocupó de los detalles más instintivos, más sensibles. Como los bancos, que no son rectos, sino que tienen un pequeño quiebro, de tal manera que cuando varias personas se sientan no lo hacen en la misma dirección, sino que pueden cruzar miradas y voces y, de un algún modo, aliviar parte del pesar compartiendo un momento de reposo.

¿Qué fue de Sigurd Lewerentz? Bueno, en 1937, el Comité de los Cementerios de Estocolmo le había apartado del proyecto y la construcción del gran crematorio, encargándoselo únicamente a Asplund. Esta situación le llevó a enfrentarse con el que había sido su amigo y compañero y a abandonar el mundo de la arquitectura durante más de una década. Aun así, antes de irse, le dejó a Asplund un hermoso regalo: el regalo del tránsito alrededor de sus edificios. Porque si, como dice Bruno Zevi, el espacio solo puede comprenderse recorriéndolo, el Cementerio del Bosque es uno de los espacios más delicadamente comprensibles que existen.

No todo el mundo lo sabe, pero a los arquitectos nos gusta pensar que los usuarios de nuestros edificios —las personas— se van a comportar como vagones de un trenecito de feria. Que van a ir por donde nosotros les decimos y que van a caminar sobre unos raíles invisibles por las rutas que les marcamos. Lo bueno es que resulta que las personas son personas y hacen lo que buenamente les parece sin atender a los caminos imaginarios que les traza un edificio. Y, sin embargo, hay un momento en la vida en el que no se tiene ganas de nada, en el que deambulas sin darte cuenta de por dónde vas, en el que miras y apenas ves, en el que te encuentras en un estado emocional fuera del tiempo. El Cementerio del Bosque se puede visitar como un turista —yo lo hice—, pero Asplund y Lewerentz pensaron en sus verdaderos usuarios; en las personas que van a mirar a la muerte. En las personas que van a un funeral.

Cuando llegas allí, te encuentras con una tapia de piedra curva y convexa. Caminas resbalando por ella, que te guía y te anticipa casi obligatoriamente a la puerta. Entonces aparece el camino. Una estrecha hilera empedrada que conduce al crematorio: la llaman el Camino de la Santa Cruz. Atrás ha quedado el coche fúnebre, que hará

un recorrido mucho más largo, bordeando la tapia y entrando en una pista asfaltada de meandros por la parte posterior del cementerio. Así, al haber calculado las distintas velocidades del hombre y del vehículo, cuando alcanzas el pórtico, ves llegar a ese coche, frente a ti. A la vez, en el mismo momento; pero tras transitar una distancia tan distinta. Después viene el funeral. Y más tarde no hay nada. Quizá la escultura con los brazos alzados al cielo bañándose en la luz que cae por el hueco. A lo mejor vagabundeas sin rumbo por el bosque sin reparar en esa lápida con tantas flores y que reza «Greta Garbo»; o la de Pelle Lindbergh, portero de los Philadelphia Flyers y que tiene grabado el precioso logo del equipo de *hockey* de Pensilvania. Puede que tu deambular te lleve a la Capilla de la Resurrección, el único edificio que construyó Lewerentz en el Cementerio del Bosque.

Por un momento puedes ver su columnata de acceso, estrictamente neoclásica, aunque su articulación con la nave, sin tocarla, y el interior de la misma, vacío y limpio, hable más de ese 1926, de esa primera modernidad, en el que se levantó el edificio. Fuera está el Camino de las Siete Fuentes, casi mil metros bordeados de abetos, el único camino recto que has visto. Y conduces tus pasos por él hasta el final, hasta el claro y el montículo que es la Colina de la Meditación. Hasta una imagen que se diría pintada por Caspar David Friedrich.

A la Colina de la Meditación —el lugar más elevado del Cementerio del Bosque— se asciende por un camino de grava. Es un paseo lento y leve y tan solo se escucha el crujido de nuestras pisadas sobre las piedrecitas y el silencio de nuestros pensamientos. Porque tras un funeral, no te queda más que ese egoísta sentimiento de abandono y, aunque subas rodeado de familiares o de amigos, es un camino que recorres en soledad. Una vez arriba te sientas en uno de los bancos y quizá levantas la vista por primera vez un buen rato. No recuerdas cómo has llegado, pero a lo mejor uno de esos amigos se ha sentado a tu lado, en el leve quiebro que tiene cada asiento. Y allí, rodeado de doce olmos como los doce meses del año o las doce horas de la noche, comienzas a sentir de nuevo la velocidad del tiempo. Te das cuenta de que son casi los únicos árboles caducos que hay en el cementerio. Que duermen en otoño, que renacen en primavera. A la izquierda, al fondo,

muy al fondo, se puede ver la fachada de la Capilla de la Resurrección. A la derecha, quizás una conversación, puede que algo banal. Más allá, la ciudad. Y cuando te levantas, posiblemente ya notas a quienes te acompañan, como ellos te notan a ti. Comienzas la bajada por el lado opuesto. Ya no es un camino de tierra, sino una escalera de piedra; y su peculiar pendiente —más tendida al principio y más empinada al final — te devuelve en cada peldaño, en cada toc-toc de tu suela, primero pausado y luego ágil, a la salida del cementerio. Al metro, a la ciudad y a esa formidable menudencia a la que llamas vida.

Erik Gunnar Asplund fue el padre de la arquitectura moderna escandinava. Y como padre, tuvo sus hijos: Alvar Aalto le consideró su mentor, Arne Jacobsen le reinterpretó, Jørn Utzon quiso ser como él y Sigurd Lewerentz, que fue su mejor amigo, le hizo un hermoso regalo. Y como padre, a todos ellos —a toda la arquitectura escandinava— les terminó dejando uno de los epítomes más desgarradores de la figura paterna: su ausencia.

Asplund murió el 20 de octubre de 1940 en Estocolmo a la edad de cincuenta y cinco años. Apenas tres años después de asumir en solitario la finalización del Cementerio del Bosque; unos meses tras su inauguración. No todo el mundo lo sabe, aunque lo intuye, pero a los arquitectos, que somos en general presumidos y vanidosos, nos gusta poner una placa en la fachada de los edificios que hemos construido. Nos gusta que los demás sepan quién fue el creador de la obra; pero sobre todo, nos gusta ver nuestro nombre allí, indeleble sobre piedra o acero, cada vez que pasamos. Si entras en uno de los patios a la izquierda de la Capilla de la Fe, un lugar pequeño y escondido, podrás ver la placa que quiso poner Asplund. A mí me gusta pensar que fue su amigo Lewerentz quien la descubrió, porque el propio Asplund nunca pudo verla. Es la placa sobre sus cenizas y reza: «Erik Gunnar Asplund. 1885-1940. Su obra vive». Siempre hay un pequeño ramo de flores a sus pies.

2

La alberca del tiempo

Casa Gilardi. Ciudad de México, México

19°24' 51.01'' N, -99°11' 11.09'' E

> *El agua no se resiste. El agua fluye. Cuando hundes la mano en ella, lo único que sientes es una caricia. El agua no es una pared sólida, no te detendrá. Pero el agua siempre va a donde quiere y, al final, nada puede oponerse a ella.*
> *El agua es paciente. El agua que gotea desgasta una piedra. Recuerda eso, hija mía. Recuerda que eres mitad agua. Si no puedes atravesar un obstáculo, rodéalo. Es lo que hace el agua.*
>
> MARGARET ATWOOD, *Penélope y las doce criadas*

Todos los artefactos creados por la humanidad se han construido bajo las implacables condiciones de un único material: el tiempo. Al nacer, quieren ser eternos y, en realidad, lo son, porque ningún objeto muere conceptualmente nunca; tan solo pasa a otro estado del tiempo, el de la antigüedad, el de la historia o el del hueco en el armario. Ningún edificio pertenece a una sola época, pues todos se cimentan sobre capas y capas de cultura; sobre años y siglos y eones de tiempo. Y la persona que niegue esas capas de cultura está destinada a ser a terminar en el último estado del tiempo. Está destinada al olvido.

En mayo de 1976, Francisco Gilardi se acercó a la casa-estudio de Luis Barragán para pedirle que le construyera su casa. Barragán tenía ya setenta y cuatro años y comenzaba a notar unos temblores no deseados en su mano derecha, pero aceptó el encargo, por supuesto que aceptó el encargo. Aunque se veía con fuerza y ánimo, el maestro ya intuía que esa obra sería de las últimas, así que pensó que, quizá,

solo quizá, podría lograr aquello que siempre había buscado en su arquitectura: hablarle al tiempo.

Luis Ramiro Barragán Morfín nació en Guadalajara en 1902. Su familia era fervientemente católica y también era adinerada; poseía haciendas y campos por todo el estado de Jalisco. Estas tres condiciones conformarían el futuro del niño Luis. Dinero, campos y Dios. El dinero era esencial —siempre lo es— porque, en esa época, era muy difícil estudiar una carrera, e incluso ejercerla, si no pertenecías a una familia de posibles. Barragán estudió Ingeniería Civil, si bien cursó varios estudios optativos que le permitirían también obtener el título de arquitecto. Y aunque finalmente no llegó a conseguir el diploma, comenzó a trabajar como tal a los veinticinco años, en pequeñas remodelaciones de viviendas. Obras delicadas, pero sin demasiada enjundia. El joven Luis buscaba algo más.

En 1931, Barragán viajó a París y conoció a Le Corbusier. Allí aprendió en sus conferencias y en sus proyectos y entendió que el camino de la arquitectura solo podía ser el de la arquitectura moderna, pero había algo en las enseñanzas del arquitecto suizo que Luis no terminó de comprender y, cuando lo hizo, decidió desoír. Para Le Corbusier, la vivienda era una «máquina de habitar», y eso significaba un muro infranqueable en la cosmovisión de Barragán. Vivir no podía limitarse a las actividades de la pura función. No podía ser solo subir y bajar, entrar y salir, descansar, trabajar y dormir. La casa no era un envoltorio de la vida; la casa debía alcanzar los límites de la existencia. Por eso, para él, la casa era una máquina de emocionar, y aunque la modernidad era el único camino, la emoción nacía del pasado. De la memoria.

En la arquitectura de Luis Barragán, el espacio fluye y se manipula en la mejor modernidad, pero también entiende que la textura, la luz y el color pertenecen a ese lugar tan concreto del tiempo y del mundo que es México. Su México. Por eso, la casa-estudio que construyó en 1947 para él mismo es pura modernidad y, a la vez, es puro México. Desde la calle apenas es distinguible, pero por dentro es una catarata de lujo en forma de luz, de madera, de textura y de campo. De paisaje, de terreno abierto. De vegetación y de patios. Porque esa infancia en

campos y haciendas hizo que Barragán siempre entendiera el espacio desde lo natural.

Construyó su propia casa-estudio porque a mediados de los años 40, cuando ya debía ser un arquitecto consolidado, no recibía encargos. Un mundo en guerra y una visión tal vez demasiado personal de la arquitectura hizo que nadie quisiese una casa de Barragán. Así que decidió convertirse en el promotor de sus propios proyectos. Compró unos terrenos en el barrio de San Ángel, en el DF y realizó todo el planeamiento, las particiones parcelarias y también todo el proyecto paisajista. Lo llamó «Jardines del Pedregal» y es una obra maestra del land-art cuando nadie usaba la palabra land-art. También son land-art —aunque nadie lo llamase así— las Torres de Ciudad Satélite, hechas en colaboración con el escultor Mathias Goeritz y que, con su despliegue de abstracción multicolor, son la demostración de que las autopistas también pueden ser bellísimas.

Como los Jardines del Pedregal funcionaron bien, a principios de los 60 Barragán volvió a comprar unos terrenos y a desarrollar su planeamiento urbanístico. A la postre, serían el lugar que le haría famoso en el mundo de la arquitectura. Se llamó «Las Arboledas».

En Las Arboledas, aparte de particiones y parcelaciones para casas y edificios, Barragán construyó la casa y los establos Egerstrom y la Cuadra San Cristobal. Quienes no somos creyentes no sabemos cómo será el Paraíso y ni siquiera si existe, pero a mí me gusta pensar que se parecerá a este lugar. A un lugar donde los caballos beben junto a tapias rosadas, en una alberca sin borde junto a una pared blanca en dirección a un manantial de azul imposible.

Pero Barragán sí creía en el Paraíso. Era católico ferviente y, en 1955, había llevado a cabo la remodelación de la Capilla de las Capuchinas de Tlalpán, pagando de nuevo la obra de su bolsillo. Allí hizo algo casi anatémico y, a un tiempo, profundamente espiritual: ocultó la cruz. Dios no estaba realmente a la vista, pero su sombra proyectada se mueve según avanza el sol. Según avanza el día. Según avanza el tiempo. Existe siempre.

Luis Ramiro Barragán Morfín murió el 22 de noviembre de 1988 en su casa-estudio en Tacubaya. No construyó demasiado y su obra nunca

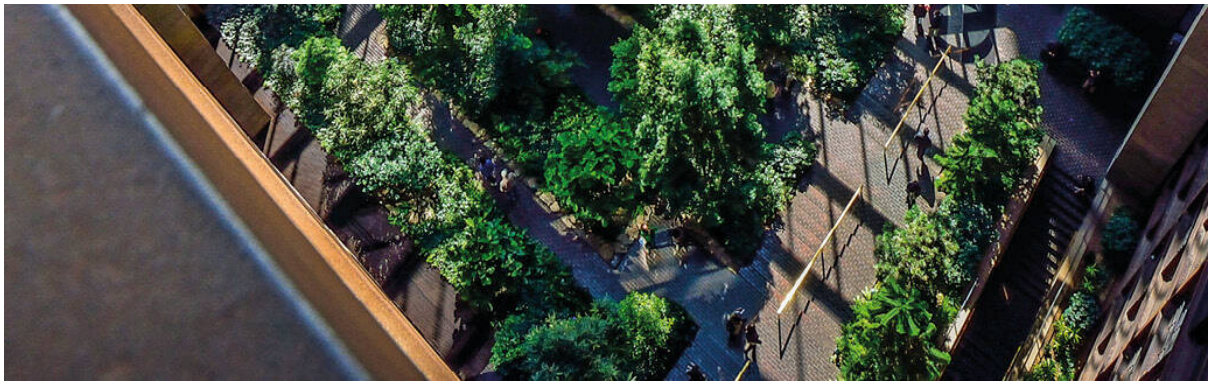
fue de gran tamaño ni mucho menos grandilocuente. No proyectó rascacielos ni estadios ni teatros ni auditorios. Su obra fueron casas, jardines, albercas, fuentes y capillas. Y quizá la mejor, quizá el compendio de todo le llegó doce años antes de morir, cuando ya había cumplido los setenta y cuatro y el publicista Francisco Gilardi le encargó su casa en Tacubaya.

Pese a que comenzaba a desarrollar la enfermedad de Parkinson, aceptó el encargo. Aceptó aunque el solar del que disponía era bastante pequeño y entre medianeras. Aceptó aunque Gilardi le impusiese un requisito innegociable: respetar una preciosa jacaranda morada que crecía en su interior. Barragán tenía setenta y cuatro años y por supuesto que aceptó el encargo, porque él no veía allí ninguna imposición. Ni en las dimensiones reducidas de la parcela ni en que estuviese encajonada entre otras dos casas ni en que dentro hubiese un árbol inamovible. Todas esas condiciones eran en realidad aliados en la búsqueda de su vida y de su arquitectura.

Al contrario que en su propia casa-estudio, la puerta de madera en espiga y la fachada fucsia con un hueco amarillo de la Casa Gilardi sí anticipa algo de lo que va a suceder dentro. Y lo que sucede dentro es una sucesión de espacios, de volúmenes de agua, de patios, de pasos, pasillos, colores y luz. Y luz. Y al fondo, el tiempo.

Porque otra de las peticiones de Gilardi fue que su casa tuviese una alberca, pero Barragán decidió que esa alberca no estaría en el patio, sino dentro de la casa, dentro del propio salón. Y claro, no podía ser una alberca normal.

La alberca de la Casa Gilardi es uno de los artefactos más sofisticados de la historia de la arquitectura. Una máquina de controlar el sol y una máquina de medir el color. Una máquina de convertir el día en una lanza de luz que se mueve por refracciones milagrosas y, cuando lo hace, cuando su reflejo se duplica, se convierte en una máquina de explicar el tiempo. Una máquina de emocionar.



3

Tan alto como una catedral gótica

Fundación Ford. Nueva York, EE. UU.

40° 44′ 59″ N, 73° 58′ 16″ O

Todos tenemos bosques en nuestra mente. Bosques inexplorados, interminables. Cada uno de nosotros se pierde en el bosque, cada noche, solo.

URSULA K. LE GUIN, *Las doce moradas del viento*

New York, New York. La ciudad que nunca duerme salvo cuando duerme, que ya te digo yo que las tiendas de la Quinta Avenida cierran por la noche hasta en medio de la temporada navideña. La ciudad de Woody Allen, salvo que uno de sus mejores filmes, Match Point, se desarrolla en Londres. La ciudad más cara del mundo, salvo que ese dudoso trono se lo disputa San Francisco, si es que no se lo ha arrebatado ya. New York, capital del mundo y epítome de los Estados Unidos de América, salvo que Nueva York solo se parece a Nueva York y tiene más bien poco que ver con el resto del país e incluso del mundo. En definitiva, la Gran Manzana es, aparte de una ciudad enorme, una colección de tópicos culturales bien enraizados en el subconsciente colectivo, la mayoría con una base real y la mayoría vulnerados, aunque sea excepcionalmente. Pero hay un cliché que, por físicamente sólido, es imposible de amenazar: Nueva York es la ciudad de los rascacielos.

Desde principios del siglo XX, las calles de Manhattan se forman entre las fachadas más altas del planeta. Desde el Flatiron, el Empire State, el Seagram y las trágicamente destruidas Torres Gemelas, los iconos de Manhattan siempre han sido rascacielos. Con el tiempo, las torres más altas del mundo han dejado de levantarse allí y ahora colonizan las grandes potencias económicas de Asia y Oriente Medio,

pero Manhattan sigue teniendo la media de altura construida más elevada del globo. Así, aunque Central Park es un pulmón de más de tres kilómetros cuadrados, la imagen de Nueva York sigue estando asociada a la masa edificatoria. A enormes paramentos de hormigón, acero y vidrio que, en días de niebla, desafían a las nubes. Por eso, es curioso que uno de los mejores edificios de Nueva York tenga tan solo doce plantas. Pero resulta que esas doce plantas contienen el espacio más interesante y también más esbelto de la ciudad. Porque la sede de la Fundación Ford es un bosque dentro de un edificio.

En 1963, la Fundación Ford encargó al arquitecto Kevin Roche y al ingeniero John Dinkeloo el proyecto de su sede, que debía ocupar un solar en el este de la calle 42, junto al recientemente terminado cuartel general de las Naciones Unidas y los muelles del East River. Sin embargo, la Fundación Ford no es una corporación convencional, es una organización sin ánimo de lucro creada por Edsel Ford, hijo de Henry Ford, «para recibir y administrar fondos para propósitos científicos, educativos y caritativos, para el bienestar público», según reza su acta fundacional.

Es decir, que la Fundación Ford no trata de producir bienes o servicios a cambio de una reversión económica, sino de generar y financiar proyectos centrados en la educación, los derechos humanos, el desarrollo de las artes o la lucha contra la pobreza. Aunque venga de allí, no es una compañía automovilística y, desde luego, tampoco es un banco ni una consultoría ni ninguna de las empresas que suelen ser sede de los rascacielos neoyorquinos. A todos los efectos, es una ONG. Se entiende, por tanto, que la propuesta de Roche y Dinkeloo para la sede de esa ONG evitase la silueta habitualmente impositiva que pediría una corporación de otro tipo. El edificio de la Fundación Ford huye de la imagen del rascacielos y, de hecho, huye casi de cualquier imagen característica externa, de cualquier tipo de imagen o silueta, y concentra todas sus intenciones en crear un espacio común de relación.

Las oficinas necesarias se organizan en un bloque en L, pero la mayor parte del volumen de la construcción se destina a un enorme patio cubierto y acristalado. Desde el exterior, la obra es apenas un

cubo con dos caras de vidrio; ni siquiera destaca especialmente pese a los 44 metros de altura que alcanza, entre otras cosas porque el entorno urbano de Manhattan está plagado de rascacielos que superan con facilidad los 100 y los 200 metros de altura.

Además, Roche y Dinkeloo querían escapar de la concepción estilística del Movimiento Moderno y regresar a sus principios humanos y espaciales. Es decir, no concebían la arquitectura moderna como una decisión de estilo sino como el camino para proporcionar el mejor espacio posible a los ciudadanos. Y eso hicieron. Con un dibujo sencillo y eficaz y sin especiales alardes técnicos, la Fundación Ford ofrece un verdadero regalo a sus usuarios: un bosque.

En una ciudad que concentra toda su masa verde en Central Park, Roche y Dinkeloo colocaron un parque en el interior de un edificio. Así, ese gran patio alrededor del cual orbita toda la construcción es en realidad un invernadero conectado tanto con las oficinas como con el exterior a través de los paramentos de vidrio. Cuando las vistas apenas llegarían al edificio de enfrente, los trabajadores de la Fundación Ford tienen un bosque al alcance de los ojos. Un bosque silencioso y tranquilo que opera con una divertida extrañeza al mezclar sus ramas y sus hojas con la ruidosa urbe que sigue agitándose al otro lado del gran ventanal.

Pero es que además hay otro regalo. Uno que es paradójicamente imposible de conseguir en Nueva York. Pensemos que, aunque un rascacielos tenga cincuenta, ochenta o cien pisos y llegue a los doscientos o trescientos metros, solo son una acumulación de plantas, de espacios horizontales convencionales. Por tanto, la experiencia espacial de un rascacielos se reduce a los tres metros de altura libre de una oficina o, todo lo más, el *lobby* de acceso que, como mucho, subirá hasta unos 15 metros de altura. Sin embargo, el patio de la Fundación Ford ocupa la totalidad de la sección del edificio. Los 44 metros. La altura del Panteón de Roma. Y ese regalo no es solo para los trabajadores de la Fundación, lo es para todos los neoyorquinos y para cualquier visitante, porque el bosque interior es de acceso público. Algo aún más infrecuente en una ciudad, y un país, que defiende el espacio privado como si fuese una reliquia sagrada.

La sede de la Fundación Ford se inauguró en 1968 y aún sigue funcionando a fecha de hoy. Sé perfectamente que hay mil lugares para visitar en Nueva York pero, si existe la posibilidad, yo siempre recomiendo acercarse al extremo oriental de la calle 42, junto al East River. Allí, oculta entre todos los demás estímulos de la ciudad, espera una de las experiencias más formidables de la Gran Manzana. Solo hay que sentarse junto al estanque central, escuchar unos instantes el murmullo del agua y después levantar la vista hacia ese bosque que crece dentro de un precioso joyero de vidrio tan alto como una catedral gótica.

4

Ángeles con las manos negras

Iglesias de Lalibela. Etiopía

12° 1' 45.66'' N, 39° 2' 25.51'' E

Si el concepto de Dios tiene alguna validez o algún uso, sólo puede ser el de hacernos más grandes, más libres y más cariñoso. Si Dios no puede hacer esto, entonces es hora de que nos deshagamos de Él.

JAMES BALDWIN, *La próxima vez el fuego*

Hace quinientos años, el emperador etíope Lebna Dengel, también llamado Dawitt II, invitó al explorador portugués Pêro da Covilhã a conocer Lalibela, capital del vasto territorio que regía y cuyos límites se prolongaban desde el Sultanato Ajuran de Somalia y la dinastía rasulida de Yemen hasta el Reino de los Funj en la cabecera del Nilo. A Pêro da Covilhã, quien había pasado varios años haciéndose pasar por comerciante en tierras árabes, se le unió el misionero Francisco Álvares, quien hacía las veces de asistente del embajador y notario de la visita.

Al poco de llegar a Lalibela, el emperador organizó para sus huéspedes una pequeña ruta por el monumento más preciado de la ciudad: once iglesias extraordinarias. Guiados por unos cuantos párrocos envueltos en la tradicional camisola blanca, Álvares tomaba notas y hacía dibujos de lo que a duras penas era capaz de creer pese a que lo tenía delante. Pasaron entre cuevas y barrancos, por caminos a veces abiertos y a veces profundos como grietas, y entonces la comitiva llegó a una enorme fosa excavada en la colina desde cuyo fondo emergía una colosal cruz griega de color rojizo, alta como un edificio de tres plantas. Y era tan alta porque no era solamente una

cruz; era, efectivamente, un edificio. Una iglesia. Las fachadas estaban decoradas con líneas de imposta, con arcos ojivales en las ventanas, con puertas señaladas entre bajorrelieves y cuatro gárgolas asomando desde el borde de su cubierta plana. Era una iglesia, pero para Álvares también era un signo de la existencia de Dios. Los etíopes lo llamaban Biet Ghiorgis. La casa de San Jorge.

El misionero no daba crédito. Mas no era la magnificencia del edificio aquello que le asombraba, pues el esplendor del Imperio etíope era conocido por todos los rincones de la Cristiandad; lo que le hacía dudar de sus ojos y su cordura era lo imposible de su construcción. Porque no era una verdadera construcción; era una escultura. Todo estaba esculpido en un mismo bloque de roca basáltica. Todo. La fachada, la cubierta, las puertas, las ventanas, la decoración. Y todo estaba conectado a la roca madre sin encuentros ni añadidos. Monolítico. De una sola pieza. «¿Quién había hecho eso?», se preguntó Álvares. «¿Quién había tenido la voluntad, la fuerza y el tesón de construir —de tallar— semejante maravilla? ¿Qué hombres habían hecho posible obra tan majestuosa?». «No fueron hombres. Fueron los ángeles y el Santo Gebre Mesqel. Lo hicieron en una sola noche, hace más de trescientos años», respondió Dawitt II, con una expresión más parecida a la de un padre orgulloso que a la solemnidad de un regente. Y, entonces, comenzó a contar una historia.

* * *

En el año de nuestro señor de 1162, en la ciudad etíope de Roha nació un niño al que llamaron Mesqel. A los pocos minutos de nacer, un enjambre de abejas se acercó revoloteando hacia él, mientras su madre, la reina Gudit, chillaba de horror intentando apartarlas. Pero no se fueron. Y no solo no se fueron, sino que comenzaron a posarse sobre el bebé. Una a una. Hasta que el enjambre cubrió todo su frágil cuerpo como una nube de aguijones.

El niño permaneció sereno durante minutos, durante todos esos minutos larguísimos, quizá dos, quizá cien. Y las abejas no le picaron. Al poco se marcharon de allí y se disolvieron en el viento. Toda la corte gritó y cantó en júbilo alrededor de la reina, quien alzó al bebé y allí,

rodeada de sus súbditos, pronunció por primera vez su nombre en lengua agaw. «Mi hijo se llamará Lalibela: "Aquel a quien las abejas reconocen su soberanía"».

A la edad de doce años, el joven príncipe tuvo una visión que cambiaría la historia de su ciudad para siempre. Una noche, tras leer la Biblia como lo hacía siempre antes de dormir, Lalibela cerró los ojos y se encontró frente a los muros de Jerusalén. El sueño fue tan vívido para su alma cristiana que, al despertar, el niño quiso viajar hasta la Ciudad Santa. «La Ciudad Santa está demasiado lejos y el camino es muy peligroso», respondió la reina Gudit ante la insistencia de su hijo. Si bien barajó emprender el trayecto en solitario, al final la empresa se le antojó imposible y Lalibela aceptó su destino a regañadientes.

En 1187, cuando el ya emperador tenía veinticinco años, los musulmanes capturaron Jerusalén. Las noticias volaron hasta llegar a los oídos de Lalibela, quien se maldijo por no haber rendido pleitesía a los muros del Señor Jesucristo y, apesadumbrado, comprendió que ya nunca podría pisar Tierra Santa. Pero el pesar no hizo mella en la voluntad del joven rey; es más, comprendió, en ese día de tristeza, el verdadero destino de su existencia. Construiría un nuevo Jerusalén. Una nueva Ciudad Santa que perdurase durante los siglos y los milenios lejos de las manos infieles. Y lo haría allí, en Roha, en la capital de su Imperio.

Lalibela rezó y rezó durante cien días y cien noches hasta que una mañana, las nubes se abrieron y del cielo descendieron veinte ángeles. «Te concederemos tu deseo, rey. Pues antes que rey, eres el mejor de los cristianos», le anunciaron. Esa misma noche, los ángeles, bajo la dirección del emperador esculpieron en la roca once iglesias a mayor gloria de todos los santos.

Al día siguiente, el pueblo se rindió a la virtuosa majestuosidad de los nuevos edificios y decidió bautizar a la ciudad de Roha con el nombre del emperador que los había hecho posibles gracias a su fe. La capital del Imperio etíope se llamaría, de una vez y para siempre, Lalibela.

* * *

Dawitt II terminó su relato mientras Francisco Álvares, incrédulo, lo copiaba en sus cuadernos. El misionero era un hombre piadoso, pero que las once iglesias se hubiesen esculpido de la noche a la mañana y con mano de obra angelical le sonaba, como poco, exagerado. Así que preguntó y repreguntó sobre la verdad de las iglesias monolíticas y lo máximo que sacó de los párrocos etíopes es que las iglesias no se habían construido en una noche, sino a lo largo de veinticuatro años, si bien todas habían sido esculpidas por los ángeles del cielo.

Álvares seguía sin estar convencido de la intervención angelical en el asunto, así que afirmó en su crónica que, aunque no podía descartarse el milagro, a su buen saber y entender, lo de los ángeles entraba más en el terreno de la leyenda que en el de la divinidad. Pero también dejó claro que las iglesias existían y eran tan asombrosas que desafiaban a la razón. En su informe, que titularía Verdadeira Informação das Terras do Preste João das Indias, el misionero apuntó las siguientes palabras: «No quiero escribir más sobre estos edificios porque me parece que no me creerán si escribo más… Juro por Dios, en cuyo poder estoy, que todo lo que he escrito es la verdad».

Y la verdad era. Allí había once iglesias rupestres, diez de las cuales se repartían en dos conjuntos de cinco iglesias. Cada uno de los edificios conectado a la roca madre por una o varias paredes o por el techo, como hijos de una entidad superior mucho más antigua que las propias construcciones. Mucho más antigua que los propios hombres. Los etíopes las llamaban Biet Medhani Alem, Biet Mariam, Biet Maskal, Biet Mikael o Biet Gabriel Rafael y se dedicaban a Jesús, a María y a unos cuantos ángeles y santos. Y todas estaban esculpidas en la roca. También el interior. Todo el interior. Todos los peldaños y todas las molduras y todos los relieves y todos los paramentos y todos los arcos y todas las bóvedas. Todo era uno. Como la Cristiandad era una en Jesús.

Y al oeste de los dos conjuntos, en el fondo de una fosa conectada por pasajes estrechos igualmente excavados, se levantaba la más magnífica de todas. La que vieron al llegar a Lalibela. Biet Ghiorgis. La casa de San Jorge. Una cruz a ras de suelo y separada del resto del mundo por un foso infranqueable de aire. A ojos de Francisco Álvares,

San Jorge de Lalibela era un símbolo inquebrantable de la cristiandad. Era una nueva Jerusalén.

* * *

Pasaron los años y luego los siglos y los once edificios extraordinarios resistieron esos años y esos siglos. Resistieron ocupaciones y resistieron guerras. Resistieron sequías y resistieron inundaciones. Resistieron hambrunas y resistieron las enfermedades de su pueblo. Y siguieron allí. Y los etíopes siguieron rezando y peregrinando y resplandeciendo con sus camisolas blancas contra la roca roja.

Las iglesias rupestres de Lalibela fueron declaradas Patrimonio Mundial por la UNESCO en 1978. Hoy en día son uno de los centros de peregrinación más importantes de África, pues todo el conjunto es ciudad santa para la Iglesia ortodoxa etíope. Y aunque nunca se ha aclarado completamente cómo se llevó a cabo su construcción, pues ninguna de las crónicas es fiable, los estudios arqueológicos modernos afirman que las iglesias no son completamente del siglo XII ni se construyeron en veinticuatro años, sino que algunas excavaciones datan del siglo VII. Probablemente, el proceso de talla siguiese un esquema de penetración en la roca al que luego irían retirando muy cuidadosamente los volúmenes de tierra superiores. Y también es probable, por no decir seguro, que los materiales empleados fuesen siempre muy primitivos: martillos y cinceles. Martillos y cinceles picando y horadando durante días y días y semanas y meses y años. Y siglos.

Así que no, no fue la mano divina ni el mandato de un solo hombre. Las iglesias de Lalibela las esculpieron miles de manos y miles de voluntades de hombres negros vestidos de blanco. Como los ángeles.

5

La reina del trópico

Casa de Vidrio. São Paulo, Brasil

-23° 36' 47.39'' N, -46° 42' 42.97'' E

> *La Ley de la Selva, que nunca ordena nada sin una razón, prohíbe a todas las bestias comerse al Hombre excepto cuando está matando para mostrar a sus hijos cómo hacerlo, y si esto ocurre, debe hacerlo fuera de los terrenos habituales de caza de su manada o tribu. La verdadera razón de tal mandato es que matar hombres significa, tarde o temprano, la llegada de hombres blancos con armas de fuego montados en elefantes, y la de cientos de hombres morenos con gongs, cohetes y antorchas. Y entonces todos en la selva sufren. La razón que las bestias se dan entre sí es que el hombre es el más débil e indefenso de todos los seres vivos, y tocarlo está muy mal visto.*
>
> RUDYARD KIPLING, *El libro de la selva*

Cuando Paulo Abreu Sodré, gobernador de São Paulo, cortó la cinta del nuevo Museo de Arte de la ciudad, no pudo, ni quiso, evitar que una enorme sonrisa se le dibujase en la cara. Era el 7 de noviembre de 1968 y presentaba al país un edificio único en el mundo. Una monumental caja colgada de dos ciclópeos pórticos de hormigón visto sobrevolando la Avenida Paulista. Junto a Sodré se encontraban los prebostes del estado y la ciudad, así como unos cuántos próceres locales. Allí también estaba una mujer de cincuenta y cuatro años aún más sonriente que todos los demás: Lina Bo Bardi, la arquitecta del edificio, la creadora del MASP. Sí, Lina era feliz. Era la persona más feliz del mundo. Sin embargo, en ese momento de felicidad, no pudo evitar recordar una mañana de septiembre de 1943.

Aquilina Giuseppina Bo nació en Roma en 1914 en el seno de una familia tan atribulada como acomodada, lo suficiente como para que,

veinte años más tarde, la joven Lina pudiese estudiar arquitectura. Tras terminar la carrera, Lina Bo se trasladó a Milán, donde trabajó en el estudio de Gio Ponti con mucho éxito. Tanto que, a finales de los 30, Lina abrió su propio despacho. Era una rareza, no solo porque una mujer tuviese su propia oficina de arquitectura, sino porque era la Italia fascista de Mussolini y Lina militaba secretamente en las juventudes socialistas y comunistas.

Cuando Mussolini metió a Italia en la Segunda Guerra Mundial, la economía del país se convirtió en economía de defensa y, claro, los encargos no llegaban al estudio de Lina. Pero ese no sería su verdadero problema. Su verdadero problema llegaría una mañana de septiembre de 1943, cuando una escuadra de bombarderos B-17 de los Estados Unidos lanzaron varias toneladas de bombas sobre Milán. Una de las bombas impactó de lleno en el edificio donde se encontraba el estudio de Lina Bo, Architetta. Después no quedó nada.

Tras la guerra, Lina se casó con el periodista y crítico Pietro María Bardi y juntos decidieron huir de una Italia destruida por el conflicto. En 1946 tomaron el buque Almirante Jaceguay y desembarcaron en Santos, que venía a ser el puerto de São Paulo. Al poco de llegar, Lina y Pietro compraron un solar en Morumbí, a las afueras de la ciudad, donde Lina proyectaría la casa de sus vidas: la Casa de Vidrio.

Lina conservó su apellido, aunque desde el principio quiso unirlo al de Pietro para formar ese saltarín y tropical Lina Bo Bardi. Un nombre que, de algún modo, también definiría su arquitectura desde que puso un pie en Brasil: saltarina y tropical.

En el transcurso de cuatro décadas, Lina construiría iglesias, museos y viviendas, diseñaría sillas y dibujaría peces en vajillas y tapicerías. Pero, sobre todo, Lina Bo Bardi miraría a la arquitectura moderna como nadie lo había hecho nunca. Quizá por ser europea, quizá por entender que la arquitectura tropical no podía ser como la arquitectura tal vez algo hierática de la modernidad internacional, ella entendió enseguida que la mejor arquitectura moderna era la que crecía del lugar en el que había construido.

Por eso, el MASP, el Museo de Arte de São Paulo, es un edificio eminentemente urbano, una caja que flota sobre la avenida, junto a los

coches y los rascacielos. Un edificio cuyos pórticos eran grises pero que, tras la última rehabilitación, pintaron de rojo en honor a Lina, algo que a Lina le habría encantado.

Y sin embargo, cuando la arquitecta tuvo que acometer la rehabilitación del Solar do Unhao para el Museo de Arte Moderno de Bahía, su aproximación fue mucho más vernácula: troncos de madera libres. Y cuando le pidieron habilitar un viejo edificio industrial para transformarlo en un teatro de vanguardia, Lina hizo un teatro de andamios que parecía extraído de un espectáculo de La Fura Dels Baus. En los 80, cuando el mundo se volvía hortera, Lina Bo Bardi era futurista, y cuando la posmodernidad arquitectónica empezaba a poner frontones neorromanos y columnas cursis por todo el mundo, ella construyó el SESC Pompeia, un centro social y de deporte híbrido y múltiple, con pasarelas que se cruzan como flechas de hormigón, con salas que amaban el pasado y el futuro, con huecos de formas a las que nadie se había asomado nunca. Maravillas que solo podía colocar alguien que entendía el lugar y el material a la perfección.

Pero todo había empezado en 1947, cuando Lina y Pietro compraron el solar en Morumbí tras llegar a Brasil. Un solar aún no demasiado frondoso, pero que pronto sería una selva. Lina comenzó el proyecto de la Casa de Vidrio al poco de poner un pie en ese solar y la inauguró en 1951, exactamente el mismo año que la Casa Farnsworth de Mies van der Rohe. Ambas contemplan un posicionamiento similar respecto al material y al paisaje: casas completamente abiertas y completamente acristaladas, de suelo a techo, dejando que el mundo entre en ellas, dejando que la vida se vuelque sobre el mundo. Pero hay una diferencia esencial entre esas dos obras maestras de la arquitectura; la Casa de Vidrio no era una casa manifiesto como la de Mies. Era la Casa de Lina y Pietro. Era una casa levantada sobre el terreno pero atravesada por la selva. Una casa con ventanas y con juguetes, con cortinas y con un televisor. Con vidrios y con vistas. Una casa para colocar los ojos a la altura de las copas de los árboles. Una casa para vivir. Su casa.

Lina Bo Bardi murió en marzo de 1992 en São Paulo. Había nacido en Italia pero era brasileña desde 1951. En la actualidad, la Casa de

Vidrio es el Instituto Lina Bo y Pietro María Bardi, y se puede visitar. Ella fue una de las figuras más importantes de la arquitectura latinoamericana, pero el mundo tardó más de medio siglo en darse cuenta. En 2021, setenta años después de inaugurar la casa de vidrio, setenta años después de revolucionar el mundo, se le concedió el León de Oro de la Bienal de Venecia a título póstumo.

Fue la primera mujer en ser considerada un maestro de la arquitectura. No sería la última.

6

Villa Demencia

De Hogeweyk. Ámsterdam, Países Bajos

52° 18' 28.98'' N, 5° 2' 26.24'' E

Están dos peces nadando uno junto al otro cuando se topan con un pez más viejo nadando en sentido contrario, quien los saluda y dice: «Buen día muchachos. ¿Cómo está el agua?». Los dos peces siguen nadando hasta que después de un tiempo uno voltea hacia el otro y pregunta: «¿Qué demonios es el agua?».

Este es un requerimiento estándar para los discursos en las ceremonias de graduación, el uso de una pequeña y didáctica historia. El cuento resulta ser uno de los métodos más ejemplificativos y menos tediosos del género, pero si creen que planeo presentarme aquí como el pez viejo y sabio que les va a explicar a ustedes, jóvenes peces, qué es el agua, por favor no lo hagan. No soy el pez viejo y sabio.

El punto de la historia de los peces es simplemente que las realidades más obvias e importantes son con frecuencia las más difíciles de ver y sobre las que es más difícil hablar.

DAVID FOSTER WALLACE, *Esto es agua*

La arquitectura nos rodea. Desde que abrimos los ojos por la mañana hasta que apagamos el móvil justo antes de dormir después de haber estado un rato culebreando en Instagram o en Twitter o viendo algún video de YouTube, vivimos constantemente rodeados de arquitectura. Nuestras casas, nuestras calles, nuestros parques. Todo es arquitectura. Pero no nos damos cuenta. Vivimos sin mirar hacia arriba y sin mirar hacia abajo y damos por sentado que todo eso es real, que todo ese mundo en el que nadamos como los peces de David Foster Wallace es real.

Pero sabemos que no siempre es así. Sabemos que existen los Pueblos Potemkin, creados para la zarina Catalina la Grande de Rusia y

que están construidos con fachadas y solo con fachadas, sin ningún interior. Sabemos que existe el psicotrópico interior del casino Venetian en Las Vegas, donde siempre es de día. Sabemos que existe Disneyland, que es un lugar que imita ser real pero es tan falso, tan conscientemente falso que, como dijo el filósofo Jean Baudrillard, es el lugar más real del planeta Tierra, un monumento a la arquitectura de lo que creemos, no de lo que es.

Sin embargo, en todos esos sitios sabemos que lo que nos rodea no es auténtico, que es una tramoya, un trampantojo. Un simulacro de la realidad. Pero ¿y si no lo supiéramos? ¿Y si nos despertásemos cada día en un lugar que parece totalmente real, pero no lo es? Es más, ¿y si estuviéramos constantemente espiados y monitorizados por un montón de vecinos que no son quienes dicen que son?

Dirigida por Peter Weir y estrenada en 1998, la película *El show de Truman* narra la historia de un Gran Hermano monstruoso, pero no el de la novela de George Orwell, sino uno incluso más monstruoso: el del *reality show* de Endemol. El filme cuenta las peripecias de un hombre llamado Truman Burbank, cuya vida ha sido vigilada y retransmitida a todo el mundo desde el mismo día de su nacimiento. Todo lo que le rodea es un decorado y todos sus familiares, sus compañeros de trabajo, sus amigos, su mujer, todos son en realidad actores y actrices que participan de la pantomima sin que el protagonista sepa que, en efecto, su vida también es una ficción. Al final de la cinta, Truman consigue escapar de esa farsa porque comienza a sospechar que su mundo era una mentira. Pero ¿y si no hubiera manera de sospecharlo? ¿Y si no sospecharlo fuese lo mejor que puede pasarte?

En 2009, a las afueras de Weesp, junto a Ámsterdam, se terminó de construir un peculiar «pueblecito» compuesto por sesenta y cuatro viviendas en edificios de ladrillo de dos plantas, además de una cafetería, un bingo, un supermercado y varias plazas públicas. Se llama De Hogeweyk. No parece un lugar muy especial, y si se presta atención a su arquitectura, pues es una arquitectura correcta, bien estructurada y bien planteada, pero tampoco es nada del otro mundo. En cambio, al fijarnos en las áreas abiertas, en las calles y las plazas, nos damos cuenta de que este pueblecito está completamente cerrado al mundo

exterior, y no se concibe desde el interior de los edificios sino hacia las áreas públicas. Esencialmente es un decorado al aire libre que solo cobra sentido si lo entendemos como un simulacro del mundo real. De ese mundo en el que nadamos. Con sus bancos para sentarse, su parque para tomar el sol y sus calles para pasear o ir en bici.

Porque lo genuinamente importante es que las ciento cincuenta personas que viven allí crean que aún viven en el mundo de fuera. En el mundo real. Que experimenten el mundo de dentro, que naden en él. Porque las ciento cincuenta personas que viven en De Hogeweyk son ancianos con Alzheimer y otros trastornos neurocognitivos.

En De Hogeweyk viven ciento cincuenta personas y trabajan otras doscientas cincuenta enfermeras y enfermeros, pero lo hacen no solo cuidando a los ancianos, también simulan que son vendedores, que son cajeros, que son empleados del bingo o el supermercado. O que son el tipo que les pone una cerveza en el bar cada día y cada día les pregunta qué cerveza quieren, aunque cada día pidan la misma cerveza y al día siguiente y al día siguiente y al día siguiente. Siempre les va a preguntar qué cerveza quiere, aunque ellos no recuerden que se lo ha preguntado cada día.

Es cierto que De Hogewyk no deja de ser una residencia para enfermos que han perdido el contacto con la realidad, pero no parece un hospital. No los agrupan en una sala de televisión, no los llevan de un lado para otro en comedores comunes, no los pastorean por el patio. Quizá no recuerdan, pero conservan un fragmento de autonomía. Toman helados, montan en bicicleta, juegan al ajedrez y compran en el supermercado, aunque paguen con una moneda de mentira.

Quizá no recuerdan, pero ese mundo falso que se despliega a su alrededor es mejor realidad que la realidad.

Como es lógico por la cantidad de recursos que se invierten, vivir en De Hogeweyk no es precisamente barato pero, con todo, la experiencia ha sido tal éxito que se está replicando en varias partes del mundo occidental. Algunas son más modestas, como The Lantern at Changrin Valley, en Ohio, que por fuera es un edificio convencional, pero cuyo interior simula una calle y cuyas puertas a las habitaciones

imitan los porches que sirven de entrada a cualquier vivienda unifamiliar. Incluso el techo de ese interior está pintado de azul como el cielo falso del Venetian de Las Vegas. Harmonia Village, en Inglaterra, es un complejo más natural. Aprovechando un antiguo pueblo semiabandonado, han rehabilitado las viviendas para adecuarlas a su nuevo uso y solo han construido un nuevo edificio, que sirve como elemento de agrupación y convivencia social. Quizá el caso más sofisticado sea el de The Village Langley, junto a la ciudad canadiense de Vancouver, donde han levantado un pueblo entero, de los cimientos de las casas hasta la última teja de sus cubiertas. Y, aunque es una arquitectura construida en la década de 2010, y los interiores son decididamente contemporáneos, las fachadas de las viviendas rememoran a una cierta arquitectura vernácula de casitas de madera con cubierta inclinada. Probablemente esta decisión es la mejor, porque rememorar significa «volver a la memoria», y la memoria de esas personas, que apenas es un resto escondido en su mente, seguramente prefiera unas casas que les recuerden a las casas en las que vivían.

Hay quien ha cuestionado las implicaciones éticas de este tipo de iniciativas. Que se pregunta si es moralmente justo «engañar» a estas personas, hacerlas creer que viven en un lugar real, cuando no lo es. Pero ¿qué es real? Nuestra casa, nuestra calle, nuestro coche y hasta nuestra pareja es real porque forman parte de nuestra vida. Y nuestra vida es real porque, sencillamente, creemos en ella. Yo no sé si es ético o es inmoral que alguien con Alzheimer severo crea que vive un lugar falso, pero desde luego, si estuviera en su lugar, yo preferiría tomar mi cerveza rodeado de una mentira feliz a estar perdido en un rincón olvidado de mi propia memoria.

7

El sueño de la clase media

Casa Stahl. Los Ángeles, Estados Unidos

34° 6' 1.44'' N, 118° 22' 12'' O

Se preguntó acerca de la gente que vivía en casas como esas. Serían, por ejemplo, tenderos, dependientes en grandes almacenes, viajantes de comercio, vendedores de seguros, conductores de tranvía. ¿Sabían que eran sólo marionetas que bailaban cuando el dinero movía los hilos? Puedes apostar que no lo hicieron. Y si lo hicieran, ¿qué les importaría? Estaban demasiado ocupados naciendo, casándose, engendrando, trabajando, muriendo. Puede que no fuese malo, si se pudiese lograr, sentirse uno de ellos, uno más del grupo de hombres. Nuestra civilización se basa en la codicia y el miedo, pero en las vidas de los hombres comunes la codicia y el miedo se transmutan misteriosamente en algo más noble. La gente de clase media-baja que estaba allí, detrás de sus cortinas de encaje, con sus hijos, sus muebles, sus aspidistras, vivían según el código del dinero, por supuesto, y aun así se las ingeniaban para mantener su decencia. El código del dinero, tal como lo interpretaban, no era algo cínico y maloliente. Tenían sus normas, sus inviolables sistemas de honor. Se «mantuvieron respetables», mantuvieron la aspidistra creciendo en su maceta. Además, estaban vivos. Estaban atados al haz de la vida. Engendraron hijos, que es lo que los santos y los salvadores de almas nunca hacen por casualidad.

GEORGE ORWELL, *Que no muera la aspidistra*

Los guionistas Richard Levinson y William Link necesitaron ocho años para que viera la luz una serie de televisión que daría la vuelta al mundo. En principio, la premisa no podía ser más trillada: un inspector de homicidios resuelve crímenes en Los Ángeles. Pero la serie no tenía nada de trillado; a todos los efectos, era una enmienda a la totalidad de las narraciones policiales que se habían filmado hasta ese momento, porque el protagonista ni era un atractivo detective ni un

rudo antihéroe ni había peligrosas femmes fatales ni tiroteos ni persecuciones en imponentes deportivos. El héroe de Levinson y Link era un tipo de mediana edad, con pinta de no ser muy listo, que vestía una gabardina con la elegancia de un avestruz y que conducía un viejo Peugeot 403. Ah, y se llamaba Colombo.

Desde que lo escribieron en 1960, el guion del episodio piloto de Colombo deambuló de aquí para allá por las mesas de los directivos de varias cadenas de televisión e incluso llegó a interpretarse como obra teatral de moderado éxito, hasta que la NBC dio luz verde al proyecto y lo estrenó el 20 de febrero de 1968. En «Diagnóstico: asesinato», título de dicho piloto, un acaudalado psiquiatra mata a su mujer y convence a su amante, una famosa actriz, para que le sirva de coartada. La actriz vive en una preciosa casa con una preciosa piscina con unas preciosas vistas sobre la ciudad de Los Ángeles. Algo propio de una persona con dinero. Y, sin embargo, los verdaderos propietarios de esa casa eran el epítome de la clase media.

En 1954, catorce años antes de que el teniente Colombo se pasease por allí, Buck y Carlotta Stahl, un matrimonio de diseñadores gráficos de Los Ángeles, compraron una parcela de terreno en Woods Drive, al costado de una ladera que miraba desde lo alto sobre la ciudad. Pagaron 13 500 dólares por ella, que vendrían a ser unos 132 000 dólares de 2024. Una cifra razonablemente elevada pero no imposible, si bien supondría un cierto esfuerzo para los Stahl, quienes, al fin y al cabo, no eran ricos; eran una pareja de la incipiente clase media americana.

El problema era que en ese promontorio a las afueras no había nada. Ninguna casa construida, ningún servicio público y ni siquiera las carreteras se habían asfaltado todavía. Por allí solo cruzaban unos cuantos caminos de tierra y polvo trazados entre el pedregal y los matorrales. Nada de eso detuvo a los Stahl, porque la elección de ese trozo de tierra en particular no había sido casual ni el producto de un cuidadoso estudio del mercado inmobiliario; habían llegado allí persiguiendo un sueño: el sueño del lujo.

En 1945, justo tras la Segunda Guerra Mundial, la revista Arts & Architecture lanzó una propuesta colectiva a varios de los arquitectos más famosos del momento. Lo llamó Case Study Houses.

La idea planteada por la revista se cimentaba en una necesidad real de la sociedad estadounidense de la época: absorber la gran demanda de vivienda asociada al *baby boom* de posguerra, desarrollando para ello construcciones que fuesen los más rápidas y lo más eficaces posible. Bajo tal premisa, los arquitectos que participaron en la propuesta apostaron por la prefabricación y la industrialización, algo que llevaba orbitando desde el principio de la modernidad pero que realmente nunca se había llevado a la práctica de manera consistente. Así, las Case Study Houses no serían edificios únicos sino prototipos replicables y reproducibles, construidos con vigas y soportes metálicos y paneles de cerramiento también prefabricados según sistemas modulares. Las casas no se construirían sino que se ensamblarían, acortando los tiempos y abaratando su coste.

En realidad, las técnicas de ensamblaje de elementos prefabricados no eran una cosa verdaderamente novedosa en Estados Unidos. Casi desde su fundación, y especialmente durante la conquista del Oeste, el país se había construido mediante sistemas de balloon frame de madera, que permitía levantar viviendas, graneros e iglesias a gran velocidad en asentamientos que se establecían en unos pocos días. El ensamblaje era el verdadero espíritu de la arquitectura americana. La diferencia era que, ahora, no eran solo construcción, como en los pueblos del Oeste; aquí también había arquitectura. Y la arquitectura moderna tenía ya muy claro que podía ser lujosa sin ser cara, porque el lujo no estaba en mármoles y florituras. El lujo era el espacio y la luz. De repente, una familia de clase media podía vivir en una casa lujosa. Quizá en la más lujosa del mundo.

El programa de las Case Study Houses se desarrolló de forma más o menos intermitente desde 1945 hasta 1966. Se proyectaron treinta y seis viviendas, aunque solo se construyeron veintiséis, y participaron algunos de los mejores arquitectos del momento: Eero Saarinen, Richard Neutra, Craig Elwood o el matrimonio de Charles y Ray Eames, quienes construyeron la Case Study 8 en solo tres días, y que aún hoy es la madre de todas las casas-manifiesto.

Con todo, los verdaderos artífices de que unas casas de acero y vidrio no demasiado grandes y no demasiado caras se convirtiesen en

el símbolo de un estilo de vida fueron un jovencísimo arquitecto llamado Pierre Koenig y un fotógrafo llamado Julius Shulman. Y una pareja: Buck y Carlotta Stahl.

A finales de 1957, tres años después de comprar la parcela en Woods Drive, los Stahl contactaron con Pierre Koenig, quien apenas había cumplido la treintena. Koenig, experto en estructuras de acero, no buscaba realmente notoriedad, solo quería hacer una casa lo más barata y lo más bonita posible. Y lo hizo.

La Casa Stahl, que entraría en el programa de las Case Study Houses con el número 22, era un prodigio de lógica y contención. Si se levantaba en una ladera, entonces todo se cerraría atrás y todo se abriría delante, hacia las vistas. Doscientos setenta grados de caja de vidrio volcada sobre el atardecer iluminado de Los Ángeles.

La casa costó 37 000 dólares, unos 360 000 dólares de hoy, incluyendo en la suma una piscina que los Stahl prácticamente se vieron obligados a construir, pues ningún banco concedía una hipoteca para una casa en Los Ángeles que no tuviese piscina. No era una cifra desorbitada, pero al matrimonio de diseñadores les costaba pagar las letras. Hasta que Koenig pidió a Julius Shulman que la fotografiase. Shulman había ido retratando no solo unas cuantas de las Case Study Houses, sino todo ese ecosistema estético mid-century que cambiaría el mundo. Grandes ventanales, cocinas exentas y sofás de líneas sencillas donde hombres con traje y mujeres con vestidos amarillos, verdes o azules parecían flotar. Sus fotos eran una brisa psicológica de belleza y modernidad. Eran el sueño de la clase media.

Cuando Shulman llegó a la Casa Stahl en 1960, la obra ni siquiera estaba terminada. Había barro y suciedad y restos de construcción por todos lados. Así que el fotógrafo hizo un poco de magia: eligió los lugares de la casa donde estaba limpia, la vistió con mobiliario y apretó el disparador de su cámara. La cocina con su formidable isla rodeable y con una separación del resto de la casa apenas perceptible, la chimenea tratada como una pieza escultórica, el acceso e incluso el garaje, los interiores domésticos de la Casa Stahl se volvían anhelos tras el objetivo de Shulman. Pero también había que fotografiar el exterior. Ese voladizo sobre Los Ángeles que hacía flotar a la casa.

Como el jardín aún estaba sin plantar, el propio fotógrafo llevaba consigo unas plantitas a las que llamaba «jardín portátil», las colocaba justo delante de la cámara y, como si hubiesen nacido y crecido allí mismo, se convertían en vegetación.

Shulman pasó allí varios días, hasta que todo cristalizó una noche en la que un estudiante de arquitectura que trabajaba en el estudio de Koenig subió a la casa a enseñársela a su compañero de piso, a su novia y a una amiga de su novia. Los cuatro iban engalanados para pasar una velada de viernes en la ciudad, así que cuando el fotógrafo vio a las chicas con esos preciosos vestidos midi les pidió por favor que posasen un momento en el fondo de la casa, justo contra el vidrio, volando sobre Los Ángeles.

Y el resto es historia.

Gracias a las imágenes de Shulman, la Casa Stahl se hizo famosísima y comenzó a aparecer en decenas de anuncios, en películas y en series de televisión, incluido el episodio piloto de Colombo. De hecho, gracias a que la ofrecieron en alquiler para esos eventos, los Stahl pagaron la hipoteca en tan solo un par de años.

El programa de las Case Study Houses terminó en 1966. Nunca se llegaron realmente a cumplir los objetivos de replicabilidad porque las casas no eran lo suficientemente baratas como para producirse en serie. Después llegaría la guerra de Vietnam, la crisis del petróleo y la desaparición paulatina de la clase media. Varias de las Case Study Houses fueron demolidas y algunas se vendieron por precios cada vez más exorbitantes; hasta tres y cuatro millones de dólares se han llegado a pagar por alguna de ellas en fechas recientes. Nacieron para regalar lujo a la clase media y se han convertido en el lujo convencional, en productos de especulación estética e inmobiliaria.

Y sin embargo, durante un breve periodo de tiempo, y gracias a una fotografía, las Case Study House nos hicieron soñar con un paisaje cariñoso y adormecedor. Nos hicieron soñar con vivir entre las estrellas y la noche iluminada de Los Ángeles.

SANCTISS TRINITATI BEATOQ CAROLO BORROMEO D AN SALM DCXL

8

Dios y las matemáticas

San Carlo alle Quattro Fontane. Roma, Italia

41° 54' 6.52'' N, 12° 29' 26.66'' E

Lógica. El arte de pensar y razonar en estricta conformidad con las limitaciones e incapacidades del malentendido humano. La base de la lógica es el silogismo, que consta de una premisa mayor, una menor y una conclusión. Así pues:

Premisa principal: Sesenta hombres pueden hacer un trabajo sesenta veces más rápido que uno solo.
Premisa menor: un hombre puede cavar un hoyo para un poste en sesenta segundos; Por lo tanto, conclusión: Sesenta hombres pueden cavar un hoyo para un poste en un segundo.
A esto se le puede llamar silogismo aritmético, en el cual, combinando lógica y matemáticas, obtenemos una certeza doble y Dios nos bendice doblemente.

AMBROSE BIERCE, *Diccionario no abreviado del Diablo*

El 30 de julio de 1667, desesperado contra la existencia, Francesco Borromini quemó todos sus dibujos y sus textos. Tres días después se arrojó contra su propia espada para quitarse la vida.

Borromini, nacido Francesco Castelli, procedía de una familia no especialmente acomodada del cantón de Ticino. Su padre, aunque interesado en las artes, solo era un cantero más o menos humilde, así que, en búsqueda de la excelencia, quiso enseguida que el niño Francesco fuese más que él.

El niño Francesco llegó a Milán en 1614, con quince años, y allí estudió arquitectura y escultura, e incluso trabajó en el Duomo; en la formidable Catedral de Milán. Quizá entonces, mirando hacia arriba, mirando a la danza de pináculos que circunnavegaba la envolvente del

edificio, entendió lo que significaban las líneas de fuerza, las curvas de carga. La geometría del espacio.

Los costes de esas clases de arquitectura y escultura no eran pequeños y, al cabo de unos años, la deuda que había contraído, y que recaía sobre su padre, era tan enorme que el joven Francesco, irascible y con tendencia a la culpabilidad, decidió huir de Milán sin decírselo a su familia. Con veinte años llegó a Roma, cambió su nombre por Borromini y comenzó a trabajar con su pariente, Carlo Maderno, en lo que se convertiría en el primer encuentro que cambiaría la vida del joven arquitecto. Porque, aunque no hubiese terminado sus estudios, Borromini se consideraba arquitecto.

Maderno puso a trabajar a Borromini en la Basílica de San Pedro, y enseguida le vio repasar sus dibujos y sus cálculos. Enseguida vio la capacidad de su pupilo para entender la geometría, para discernir la matemática que sostenía la arquitectura. Con la basílica cerca de terminar su construcción, aún faltaba el Baldaquino. Un elemento esencial; un objeto que resumiese el significado de la Cristiandad. Era 1624 y entonces apareció en la vida de Borromini la segunda persona que la cambiaría para siempre: Gian Lorenzo Bernini. Porque esta es una historia de buenos y malos. Y como Mozart y Salieri, Bette Davis y Joan Crawford o Mark Lenders y Oliver Aton, la enemistad entre Borromini y Bernini definiría su tiempo y, en realidad, el Barroco y toda la historia de la arquitectura. Ah, y en esta historia de buenos y malos, el bueno era Bernini.

Bernini era afable y simpático y sí, contaba con el favor del Papa pero, además, Bernini convertía el mármol en carne, convertía la piedra en alma. En la Plaza de San Pedro arregló con un gesto, con un abrazo porticado, el despropósito que había hecho Maderno en la fachada de la basílica. Y el Baldaquino, con sus monumentales columnas salomónicas desplegadas en espiral hacia el cielo, convirtió el centro de la Cristiandad en el centro del mundo, en la ars summa del Barroco.

Salvo que no fue exactamente así.

Bernini era un escultor formidable, el creador de un corpus que definiría la historia del arte pero, como arquitecto, en fin, no era el mejor. Le podía la expresividad y la grandiosidad. Le podía el deseo.

Por eso, es bastante probable que los cálculos del Baldaquino los hubiese hecho Borromini, aunque Bernini se llevase todo el mérito. Algo similar pasó en el Palazzo Barberini, obra que supuestamente hicieron a medias, pero cuya firma recaló en Bernini. Eso sí, aquí Borromini, ya un poco hasta las narices del asunto, decidió que ya no ayudaría al escultor napolitano, algo que se aprecia en las dos escaleras del palacio, proyectadas cada una por uno de los autores. La del ala izquierda, obra de Bernini, parece casi trazada con pies de plomo; Borromini, en cambio, confiaba plenamente en su capacidad de calcular la geometría y, así, la curva elíptica de la escalera del ala derecha es un prodigio de voluptuosidad.

Durante años, Bernini y Borromini trabajaron juntos pero los honorarios del escultor de Nápoles eran muy superiores a los del arquitecto de Ticino. Quizá no fuese avaricia como tal, pero, desde luego, Bernini demostraba una notable querencia por el dinero, muy superior a la de Borromini, quien entendía la riqueza como un medio para poder construir, no como un fin sobre el que cimentar su vida. Pero tampoco era tonto; después del chalaneo en unas canteras de mármol con el que su supuesto compañero de trabajo le estafó una importante suma, Borromini decidió abandonarle, aunque esa decisión implicase su caída en desgracia para el ecosistema del mecenazgo italiano.

No obstante, quien primero sufrió el desaire de la curia romana fue el propio Bernini. El papa Urbano VIII le encargó dos campanarios como remate para la basílica de San Pedro, pero le pudo tanto el anhelo de grandeza, el deseo de ser el mejor, que sobrecargó la fachada hasta tal punto que comenzaron a abrirse grietas y, al final, tuvo que desmontar las dos nuevas torres. El desastre significó que a Bernini le dejaran de encargar obras de arquitectura, pero su desgracia no duró demasiado porque, bueno, porque era un negociador afable y simpático. Y porque fue el mejor escultor de su época y, haciendo honor a su condición, esculpiría el Éxtasis de Santa Teresa, la fuente de la Plaza Navona, la Scala Regia y hasta fue invitado a Paris para ampliar el Louvre.

Curiosamente, la Scala Regia era poco menos que una copia a gran escala del formidable trampantojo que Borromini había construido en el Palazzo Spada. Pero es que entre los dones del ticinense no se encontraban las relaciones públicas. Siempre fue un hombre de carácter huraño, hosco y difícil. Siempre fue ascético e irascible. Parecería que los hombres le molestasen. Parecería que su interés solo orbitase sobre la máquina numérica con la que veía la arquitectura.

Así, mientras Bernini se convertía en el héroe del Barroco, Borromini construía edificios menores. Sant' Ivo alla Sapienza —obra que, por cierto, le llegaría por gracia de Bernini—, Santa Inés en la Agonía o el Oratorio de los Filipinos. Construcciones magnificas, sí, pero de tamaño casi desapercibido en la Italia del siglo XVII. Y como si todas las condiciones que conformaban su personalidad estuviesen entrelazadas, que lo estaban, en esas obras menores, Borromini, hosco y huraño, seguía confiando en la matemática. Le permitía despegarse de los hombres. Le permitía trascender. Por eso, su obra más menor y más pequeña es también la mejor. La primera obra que hizo en solitario. La obra que, sin ningún contacto en Roma, le encargó la también menor orden española de los Trinitarios: San Carlo alle Quattro Fontane. San Carlino.

San Carlino es pequeña. Pequeñísima. De apenas veinte metros de largo por once de ancho, prácticamente la dimensión del Baldaquino. Pero esa obra minúscula en tamaño es un asombro de articulaciones de espacio, de comprensión del terreno, de hacer todo lo posible con lo que se tiene. Porque, sobre todo, San Carlo alle Quattro Fontane es un prodigio del tiempo. Del Tiempo, con mayúscula. Y el Tiempo, con mayúscula, es la única manera de entender la arquitectura barroca y, en realidad, la única manera de entender la arquitectura.

Borromini comenzó las obras en 1638, empezando por el claustro, igualmente diminuto pero que debe ser recorrido para, al final, girar la cabeza y en ese movimiento, en ese tiempo, entenderlo. Entender a dónde miraba Borromini. También realizó la biblioteca que, por muy pequeña que sea —y lo es—, solo se comprende si se recorre y se mira hacia arriba. Y hasta la escalera hacia la cripta, tan mínima que apenas permite el paso de un hombre, participa en ese viaje que los seres

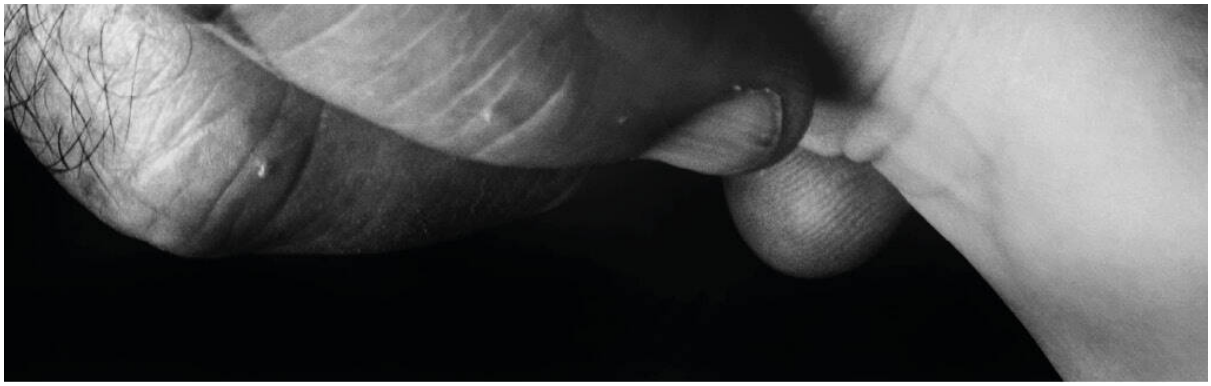
humanos tomamos, de ese tiempo en recorrido que necesitamos para experimentar la lógica última de la arquitectura.

Hasta que se le acabó el tiempo. El 30 de julio de 1667, casi tres décadas después de comenzar las obras de San Carlino, Francesco Borromini quemó todos sus dibujos y sus textos. Harto de los cien desaires y las mil peleas en las que se había visto involucrado, harto de sufrir resquemores e inspirar otros, harto de enfermedades y harto de los hombres, el 2 de agosto se arrojó contra su propia espada. Hosco y huraño, siempre se había considerado un perdedor. Tan perdedor fue que ni siquiera logró quitarse la vida con la espada y, ay, murió por gracia al día siguiente.

Por fortuna, las cosas le salieron tan mal que ni siquiera fue capaz de quemar todo lo que quiso quemar. Entre los restos que sobrevivieron se encontraban los planos de San Carlo alle Quattro Fontane, edificio que llevaba en funcionamiento y consagrado como iglesia desde 1647, pero que aún no se había terminado. Y sí, fue una suerte que Borromini no consiguiese quemar los planos, fue una suerte para la Humanidad, porque nos habríamos quedado sin la fachada que planeó.

Ejecutada por su sobrino Bernardo entre 1670 y 1680, la portada de San Carlino es un vendaval de piedra, un juego de meandros y curvas y contracurvas tan bello que solo se entiende en escorzo. Porque Borromini sabía con precisión que, en una esquina tan estrecha, su iglesia solo iba a poder contemplarse verdaderamente desde la esquina contraria y no desde el frente porque, sencillamente no había frente. Se acerca desde un lado, más grande a cada paso, como un firmamento arrebatado que nos envuelve. Y entonces entramos. Y recibimos el golpe. Y el espacio es tan pequeño y a la vez tan inmarcesible que, casi obligados, miramos hacia arriba. Y allí está lo que no éramos capaces de abarcar al entrar. Las curvas y los óvalos y las secciones de esfera. Todo eso que, en realidad, no pertenece al hombre. Y arriba. Más arriba. Si esperamos el momento justo —si esperamos el tiempo justo —, quizá podamos ver cómo el sol que se cuela por la linterna ilumina la talla de una paloma dorada y resplandeciente en un lugar inalcanzable. El santo fantasma. El espíritu.

Y entonces, solo entonces, tal vez entendamos que Francesco Borromini, irascible, hosco y huraño, consiguió colocarnos delante de la matemática de Dios.



9

Imposible nacer, prohibido morir

Fernando de Noronha, Brasil. Longyearbyen, Svalbard, Noruega

-3° 51' 27.47'' N, -32°25' 47.05'' E

77° 33' 12.97'' N, 23°40' 12.98'' E

La realidad no para de arruinarme la vida.

BILL WATTERSON, *La colección completa de Calvin y Hobbes*

Decía Benjamin Franklin que en la vida solo hay dos cosas seguras: la muerte y los impuestos. A ver, en realidad, el viejo Franklin, aparte de inventar las gafas bifocales y estar a punto de palmarla por ponerse a volar una cometa bajo una tormenta eléctrica, era uno de los Padres Fundadores de los Estados Unidos de América y, con esa frase, se estaba refiriendo a que, aunque la Constitución americana que acababan de redactar y firmar tenía pinta de ser algo inmutable, lo más probable es que sufriese muchos cambios a lo largo de los años.

Lo cierto es que el tipo tenía razón en ambas cosas: la Constitución de Estados Unidos ha sufrido muy pocas modificaciones pero, por otro lado, se han redactado un buen número de enmiendas a la misma, cosa bastante infrecuente en el resto de los países democráticos. En lo que no tenía razón es en lo de los impuestos. Debería haber previsto que, precisamente en su recién fundado país, un montón de gente iba a intentar librarse de ellos y, de hecho, el ermitañismo moderno ha encontrado en Estados Unidos una curiosa placa de Petri donde desarrollarse. Así que, si quitamos los impuestos, la vida solo tiene algo seguro: la muerte. Bueno, y lo de nacer, que es una cosa bastante necesaria para vivir.

Por eso es sorprendente que el nacimiento de una niña en la isla Fernando de Noronha en mayo de 2018 se convirtiese en una noticia de alcance internacional. Claro que en la isla no se había producido un nacimiento en los últimos doce años. Es más, al ser preguntada por el asunto, la madre alegó que fue al baño y que, de pronto, le salió una cabeza de entre las piernas, que no sabía que estaba embarazada y que no notó nada en esos nueve meses. ¿Y por qué alegó la buena señora estas cosas, como si se avergonzase de traer al mundo una nueva vida? Pues porque dar a luz en Fernando de Noronha es virtualmente imposible.

Fernando de Noronha es la isla más grande y la única habitada del archipiélago del mismo nombre, que se encuentra bien adentro del Atlántico, a 365 kilómetros de la costa oriental de Brasil, país al que pertenece administrativamente. Por su posición estratégica en las rutas entre Portugal y Sudamérica, el archipiélago ha experimentado muchos ires y devenires a lo largo de su historia; aparece en el mapa de Juan de la Cosa de 1500, si bien el primer hombre que puso un pie allí fue el explorador portugués Fernão de Loronha en 1503, fue refugio de piratas en el xvii y xviii, escala de Darwin durante su expedición en el Beagle camino de las Galápagos, prisión desde principios del XIX hasta 1957 y base estadounidense antisubmarinos durante la Segunda Guerra Mundial, de la cual se conserva el aeródromo que funciona como aeropuerto civil de la isla.

Y sin embargo, aun contando con todas estas vicisitudes, lo que realmente definió al archipiélago fue su designación como Parque Nacional Marítimo en 1988. Algo que tenía toda la lógica porque Fernando de Noronha es esencialmente un paraíso. Gracias a una biodiversidad marina única en el mundo, a un clima extraordinariamente benigno y a unas playas cristalinas que incluyen la de Baia do Sancho, elegida por Tripadvisor como la mejor del mundo durante años, parecía claro que el destino de la isla sería el turismo masivo. Pues no. En un movimiento tan loable como hasta cierto punto sorprendente, las autoridades brasileñas, junto con los propios visitantes, decidieron que el turismo masivo no destruiría la isla. ¿Y cómo lo hicieron? Pues regulándolo de una manera algo sui géneris.

Por un lado, todos los vuelos a la isla incluyen una tasa de mantenimiento del Parque Nacional, lo cual no es infrecuente en otras reservas biológicas del mundo; lo que realmente distingue a Fernando de Noronha en materia turística es que todas las visitas están limitadas a unos pocos días. No es que te echen de la isla, es que por cada treinta días que pases en la isla sin ser residente, hay que pagar un canon de mil dólares. Algo tan clasista como efectivo.

En cuanto a los apenas tres mil residentes habituales, gracias precisamente a que el turismo se mantiene a raya, su crecimiento también es muy limitado. Más limitado aún a partir de 2001, cuando la UNESCO declaró a Fernando Noronha como Patrimonio Mundial y, en vista de que mantenerla allí suponía un coste inasumible, el hospital de São Lucas cerró la única maternidad que había en la isla.

Así que, aunque a nadie le van a poner una multa por nacer en la isla, a partir de la semana treinta y cuatro de embarazo, todas las mujeres encinta están obligadas a desplazarse al continente para poder tener un parto lo más seguro posible. Por cierto, en un capricho etimológico muy cariñoso, el lugar a donde las mujeres van a dar a luz, que es la ciudad continental más cercana al archipiélago, se llama Natal.

Vale, entonces lo de nacer tampoco es algo tan seguro en la vida como supuse al principio, y habiendo descalificado a los impuestos, solo nos queda la muerte. Pero ¿y si resulta que Ben Franklin tampoco tenía razón en eso?

Longyearbyen es la capital del archipiélago noruego de Svalbard, situado a más de dos mil kilómetros de Oslo y a casi diez mil de Fernando de Noronha. El asentamiento cuenta con unos dos mil habitantes y digamos que no es precisamente idílico: unas cuantas casas de chapa metálica pintada de colores y poco más. Algo bastante austero y sin complicaciones, porque para complicaciones ya tienen las de la climatología local, caracterizada por unas temperaturas máximas de 8 grados en verano y unas fenomenales mínimas de -24 en invierno. Es lo que tiene vivir más de mil kilómetros dentro del Círculo Polar Ártico. Y ese clima tan, ejem, benigno es lo que hace de Longyearbyen el único lugar del mundo donde, *de facto*, está prohibido morir.

¿Cómo es posible? ¿Qué pasa si a alguien le da un jamacuco allí? ¿Le van a poner una multa al cadáver? A ver, no. Si estiras la pata en Svalbard no va a ir la poli a esposar al fiambre; lo que está realmente prohibido es enterrar a los muertos, así que todos los enfermos terminales son derivados a Noruega a morir. No es que la gente del archipiélago sea muy chunga, es que tienen miedo a los zombis. Sí, en serio. Pero no a los seres humanos zombis, sino a los virus zombis.

Habiendo escrito este libro en 2024, estoy positivamente seguro de que todos los lectores estarán familiarizados con el concepto «pandemia», así que probablemente también conozcan la otra pandemia más famosa de la historia: la de la (mal llamada) Gripe Española de 1918. El caso es que durante la Gripe Española, en Longyearbyen murieron cincuenta y ocho personas, cifra que no parece muy dramática pero que, en su momento, era casi la mitad de la población. Todas esas personas fueron enterradas en el pequeño cementerio de la localidad y, como la localidad goza de ese clima tan estupendísimo al que hacía referencia antes, resulta que esas cincuenta y ocho personas están enterradas en el permafrost. Es decir, bajo una tierra permanentemente congelada.

El permafrost es fantástico para conservar cosas y, de hecho, Svalbard es el lugar donde se levanta la Bóveda Mundial de Semillas, cuyo objetivo es preservar miles de especies vegetales por si sucede algún evento apocalíptico que las extinga. Pero la tierra congelada no solo conserva semillas durante mucho tiempo, conserva durante mucho tiempo cualquier cosa que se entierre allí. Y esa cosa puede ser un virus como los de la Gripe Española del 18. Así que, en vista del riesgo de desencadenar una nueva pandemia, a principios de los años 50, las autoridades de Longyearbyen decidieron cerrar su único cementerio y no construir ninguno más, por si acaso salen virus zombis de allí.

Desde hace setenta años, y los que quedan, los pocos muertos que hay en Svalbard suelen ser por accidentes o ataques de osos, pues todos los enfermos terminales o de pronóstico difícil son derivados enseguida al continente, donde serán enterrados sin peligro de que los

virus que lleven dentro se levanten de sus tumbas en busca de cerebros con los que alimentarse.

10

Un niño dibujó este edificio volando una cometa

Estación de autobuses. Casar de Cáceres, España

39° 33' 31.35'' N, -6° 25' 1.39'' E

«Querido —dijo finalmente—, ¿estás seguro de que no te importa ser un ratón por el resto de tu vida?». «No me importa en absoluto —dije—. No importa quién seas o qué aspecto tengas, siempre y cuando alguien te ame».

ROALD DAHL, *Las brujas*

Si los autobuses son el pariente desatendido de los trenes y los aviones, las estaciones de autobús son las hermanas pobres de las estaciones de tren y las primas lejanas aún más pobres de los aeropuertos. A menudo son consideradas como las construcciones más insustanciales del mundo de la arquitectura. Colocados en rincones no especialmente relevantes de la traza urbana de nuestras poblaciones, suelen ser edificios impersonales y anodinos de chapa metálica expuesta al sol y la lluvia. Y si intentamos enumerar sus características más comunes nos encontraremos con que cuentan con un par de dársenas, un vestíbulo donde pasean viajeros con muy pocas ganas de estar allí, unas taquillas desganadas con unos taquilleros aburridos, unos aseos cuya limpieza a veces deja bastante que desear y una cafetería donde sirven bollos pétreos y cafés igualmente pétreos.

Hay excepciones, claro. Se han construido algunos edificios de gran calidad cuyo uso es la parada de autobús. Dos buenos ejemplos serían la Estación Sur de Autobuses de Madrid, obra de Rafael Torrelo; o la del barrio de Poppenbüttel, en Hamburgo, diseñada por Michael Blunck y Martin Tamke. Eso sí, las estaciones de autobús arquitectónicamente interesantes normalmente se levantan en las grandes ciudades,

olvidando una vez más los pueblos. Como si no estuvieran ya lo suficientemente olvidados.

Es precisamente en la suma de estas excepciones —parada de autobuses y entorno rural— donde nos encontramos uno de los edificios más valientes y más sugerentes de la arquitectura contemporánea mundial: la estación de Casar de Cáceres, un pueblo extremeño de apenas cinco mil habitantes.

Proyectado en 1998 por el arquitecto también cacereño Justo García Rubio, y finalizado a mediados de la década los 2000, el edificio evita el concepto de apeadero porque García Rubio buscaba algo que perdurase en la memoria. Para conseguirlo, construyó un edificio que es un lugar real y, al mismo tiempo, un sueño. Es decir, que si los apeaderos son lugares de tránsito, lugares que se olvidan en cuanto sales de allí, la creación de García Rubio apela a la componente simbólica de una estación. Un espacio de bienvenida y de despedida, la puerta de entrada y la escotilla de salida. Cuando alguien llega a Casar de Cáceres en autobús, la estación es lo primero que ve y, cuando se marche, será la última arquitectura que experimente. Por eso, el arquitecto decidió que su estación no sería solo un edificio; sería una silueta. Un símbolo. Un signo. Un movimiento curvo y único, dibujado y plegado en una cinta de hormigón blanco, sin entrantes ni salientes ni ángulos prefijados ni ataduras cartesianas. Como si se hubiera dibujado en el aire. En sus propias palabras: «[…] un trazo, como un anagrama en el aire, como un látigo».

La maestría del edificio, su condición real, se hace evidente cuando nos damos cuenta de que esa lámina de hormigón acoge todas las escalas bajo sus pliegues y sus repliegues. Un juego doble entre la escala humana y la escala de la máquina. Entre el pliegue pequeño, de tamaño y porte similar a las casas del pueblo y que conforma lo espacios de los viajeros, y el pliegue grande, que se convierte en cubierta de los autocares. Que protege a artefactos provenientes de un mundo distinto al nuestro.

Y entonces llega el sueño. La estación de Casar de Cáceres se levanta justo entre el colegio del pueblo y la escuela infantil. Allí, a la vista de todos los niños cada mañana y cada hora del recreo y cada

tarde en la que regresan a casa, el edificio se convierte en un viaje. Entre las cubiertas de teja de las casas del pueblo, inconfundiblemente rojizas e inconfundiblemente inclinadas, se diría que la estación no está construida con hormigón armado sino sujeto por una materia extraña y casi onírica, por una burbuja de creatividad pura. Por el vuelo de una cometa. «Con los niños pasando a todas horas por delante del edificio, sintiéndolo tan próximo, pensaba que a su capacidad de imaginar le podríamos hacer una llamada con una arquitectura que no fuera indiferente a su mundo de sueños», escribió García Rubio.

Pero hay algo más —siempre hay algo más—. La estación de autobuses de Casar de Cáceres es una construcción entendida como no lo hace ninguna en el mundo, porque no es una verdadera construcción; es un edificio líquido. No hay más que acercarse y acariciar la lámina para darse cuenta de que esa forma gestual, casi en movimiento, tiene mucho más que ver con la verdadera naturaleza del hormigón que una pared recta y lisa. Porque el hormigón no es más que piedra líquida, su esencia material es líquida y sinuosa y solo se endurece tras fraguar. Pensar que la conformación formal del hormigón debe ser plana para poder colocarse en paredes, suelos y techos, es establecer una limitación consciente a la propia tendencia natural del material, que puede doblarse y curvarse y retorcerse y volar. Solo hay que dejar que sea libre. Como hizo Justo García Rubio. Como es la imaginación de un niño que juega.

LUZ

Prefacio
El material más lujoso que hay

Un verano infinito
Piscinas das Marés. Matosinhos, Portugal

Un sol interminable
Hospital giratorio. Aix-les-Bains, Francia

Un viaje estelar
Laboratorios Salk. La Jolla, California, EE. UU.

Abajo está la vida
Chand Baori. India

El hombre que salvó a todos los rascacielos del mundo
John Hancock Center. Chicago, Illinois, EE. UU.

La casa feliz
Ópera de Sídney, Australia. Can Lis y Can Feliz, Mallorca, España

Vóley-playa en el espejo
Rjukan. Noruega

El futuro que nunca existió
Obra completa de Francisco Salamone. Provincia de Buenos Aires, Argentina

Juntos cambiaron el mundo
Casa Eames. Los Ángeles, California, EE. UU.

Columnillas, celosías y una ventana que lo abarca todo
Palacio del Deán Ortega. Úbeda, España

PREFACIO

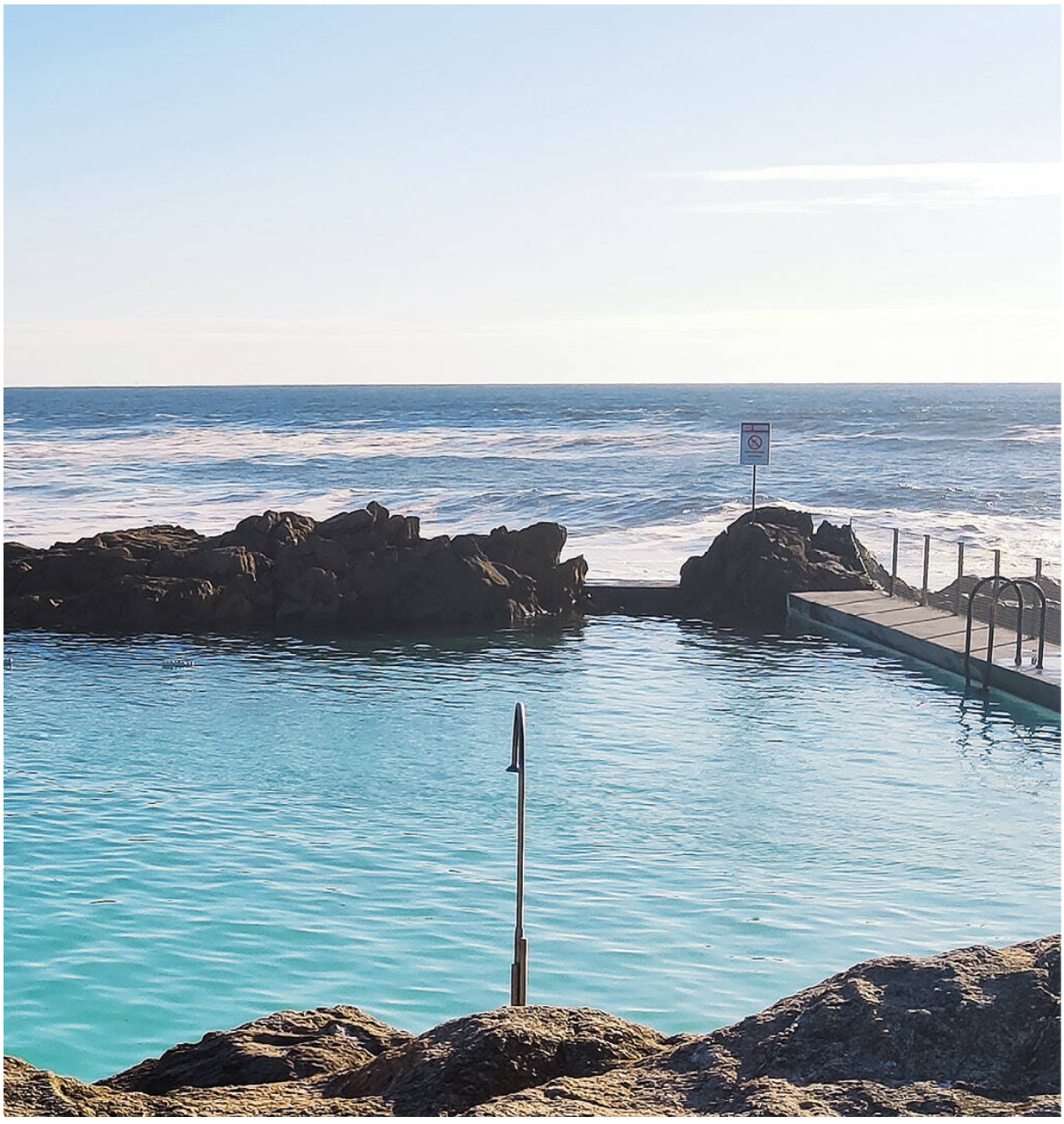
El material más lujoso que hay

Está en el principio del libro del Génesis porque está en el principio del tiempo y en el principio del espacio. Porque es el primer motor. La máquina omnisciente que imprime existencia a la existencia.

La luz es el todo. La luz es un superpoder, un faro en la tempestad del trópico, la línea que separa el bien del mal. Los agentes inmobiliarios, que siempre inciden en lo exterior y luminoso que es el piso que nos quieren vender, parecen los únicos que recuerdan que la luz es el material más lujoso que hay. Que, por abundante que sea, es más valioso que el oro. Tan valioso como la vida.

La luz son fotones pizpiretos que rebotan en lo alto de una montaña para iluminar la oscuridad interminable de un pueblo, son mujeres hablando en un pozo sagrado, es un rascacielos que salvó a todos los rascacielos, es una casa feliz.

Pero la luz exige un precio. Nunca, bajo ningún concepto, debemos mirarla directamente a los ojos pues quedaríamos chamuscados como una polilla en una trampa eléctrica. O incluso algo peor: seríamos incapaces de regresar a nuestra realidad.



1

Un verano infinito

Piscinas das Marés. Matosinhos, Portugal

41° 11' 33.8'' N, -8° 42' 27.66'' E

Realmente no sé por qué todos estamos tan fascinados con el mar. Creo que es porque, además de que el mar cambia, y la luz cambia, y los barcos cambian, al final todos venimos del mar. Y es un hecho biológico interesante que todos tengamos corriendo por nuestras venas el mismo porcentaje de sal en la sangre que el que existe en el agua del océano. Es la misma sal del mar la que hay en nuestra sangre, en nuestro sudor y en nuestras lágrimas. Estamos atados al océano. Y cuando volvemos al mar, ya sea para navegar o para contemplarlo, en realidad volvemos al lugar de donde una vez vinimos.

JOHN F. KENNEDY, Extracto del discurso pronunciado a las tripulaciones de la regata Copa del América de 1962

Al final del Duero hay una ciudad que se descuelga. Las calles se precipitan hacia el río en pendientes casi imposibles y las casas multicolores trepan por los riscos y asoman desafiantes sus balcones sobre el cauce. Es un lugar fascinante, mágico, casi feérico. Es como una de las Ciudades Invisibles de Italo Calvino. Es como... esto... bueno, sí, es como Cuenca.

El caso es que Oporto es una ciudad preciosa con un montón de lugares atractivos para visitar (que Cuenca también es una ciudad bellísima, ojo). Ahora bien, si se visita en verano, hay que guardarse un día para ir a la piscina. La que yo recomiendo no está exactamente en Oporto, sino un par de kilómetros al norte, a tiro de metro, en la localidad de Matosinhos, en el barrio costero de Leça da Palmeira. Son las Piscinas das Marés, y es un lugar absolutamente único, no hay otro

igual en el mundo. Quizá porque una vez allí te das cuenta de que ya no estás en Leça da Palmeira ni en Matosinhos ni en Oporto.

Álvaro Siza Vieria tenía apenas veintiocho años cuando, en 1961, la Câmara Municipal de Matosinhos, su pueblo natal, le encargó el proyecto y la construcción de unas piscinas de agua salada junto al mar. Al ser el destino vacacional preferido de los portuenses, que abarrotaban las playas en los días soleados, la localidad quería contar con un recinto acuático controlable y seguro para los bañistas, especialmente cuando el océano se despertaba agitado. Porque el Atlántico no es el Mediterráneo, y a veces se muestra embravecido y furioso, movido por fuertes corrientes en su interior y golpeando el exterior con violencia en olas propias de la marejada y la mar gruesa. Porque el océano es inherentemente indómito y, cuando quiere, no deja al hombre, y mucho menos al niño, que tan siquiera se acerque a él.

Siza había sido educado en los preceptos de la arquitectura moderna, pero también en el respeto y la integración de las formas tradicionales y los materiales vernáculos, tal y como se hacía en Escandinavia o en la misma España. Sin embargo, el arquitecto se enfrentaba ahora a un programa muy sencillo —unas piscinas con sus correspondientes vestuarios—, pero que debía levantar en un lugar que desafiaba a cualquier tradición. Un lugar cuyo único contacto con el hombre eran las lejanas siluetas de los barcos mercantes que zarpaban o atracaban en Oporto. Se enfrentaba a un lugar que es más viejo que la humanidad, un lugar que es tan antiguo como el propio mundo. Se enfrentaba al océano. Así que decidió no enfrentarse a él.

Si el Atlántico puede ser encrespado y brutal, Siza comprendió que no podía ser su enemigo, que no podía ser un estandarte urbano sino un negociador en nombre de la ciudad. Y que tenía que agachar la cabeza y acariciarlo con la roca, la piel a la que el océano estaba acostumbrado, y el hormigón, que es la roca domesticada por el hombre. Y efectivamente, esa condición de contorno fue la que llevó al aún joven arquitecto portugués a tomar las decisiones que formalizarían el conjunto.

Como el ayuntamiento de Matosinhos no disponía de plano topográfico de la zona, Siza tuvo que pasar varias jornadas en el terreno midiendo y marcando y anotando cada entrante y cada protuberancia. Fue en ese momento cuando descubrió aquello que los romanos llamaban genius loci; el espíritu protector del lugar. En arquitectura, el genius loci no identifica a ningún espíritu, pero es igualmente importante y nos sirve para poner nombre a los aspectos intangibles que definen las características propias o distintivas de cada sitio. Sí, es posible que fuese allí, debajo del paseo marítimo y rodeado de rocas y arena, con el océano delante y la ciudad detrás, cuando cayó en la cuenta de que las piscinas no estarían en un lado ni en el otro. Que no pertenecerían al mar ni al hombre, sino al solapamiento y a la cizalladura entre ambos; a ese lugar que no es un lugar y que son todos los lugares a la vez. Al umbral.

Un umbral no es un límite. El límite se define por un borde, por una línea divisoria: lo que está a un lado y lo que está al otro. Sin embargo, el umbral es un alféizar y pertenece a ambos lados y a la vez es distinto a ellos. Sirve de salida y de acceso, de prefacio y de epílogo, prepara la experiencia del paso y del tránsito. Si se piensa en una piscina, es muy probable que la imagen que venga a la mente sea la de un vaso más o menos rectangular con paredes verticales lisas y azules. Esta formalización es conceptualmente bastante interesante, porque si una piscina es un ingenio diseñado para la contención artificial de agua, su naturaleza es también artificial. Así, una piscina de interior es perfectamente honesta en su artificialidad; y además tiene unos límites claros: el borde separa el agua de la tierra. No hay más. Sin embargo, Siza no estaba construyendo unas piscinas de interior. No podía ser honestamente artificial y no podía plantear unos bordes definidos para su obra, no completamente, y desde luego, no en el lado del océano. Por eso los propios vasos que contienen el agua están construidos en parte con muros de hormigón, pero también difuminan su orilla en el dibujo de las rocas preexistentes. No son cuadrados, sino irregulares en planta y también en alguna de sus secciones, precisamente la que cortaría por la roca. Además, el conjunto no se levanta en la cota del paseo marítimo pero tampoco en la de la playa, sino en alturas

intermedias entre ambas. Siza parece querer dejar claro el lugar al que pertenece, que es precisamente ese lugar que no está claro. Un lugar cuyos bordes apenas se intuyen.

En realidad, no se puede asegurar si el arquitecto quiso agachar la cabeza por respeto al Atlántico o por alguna otra condición, pero lo cierto es que el edificio de los vestuarios lo hace; desde el paseo marítimo apenas existe, es tan solo una cubierta de cobre a la altura de nuestros pies. Se comporta estructuralmente como un muro de contención y, efectivamente, no ofrece fachada a la ciudad. Esto es casi capital, porque el edificio sí tiene dos fachadas, aunque no son las habituales. Por un lado, la de hormigón que da al océano, hierática y hermética para el hombre. Paredes monolíticas grises y ciegas, y también rugosas. Brutales a nuestros ojos pero perfectamente amables a los ojos del Atlántico, que en su mirada podrían ser confundidas con las rocas que lleva contemplando toda la eternidad. Pero por otro lado, el edificio cuenta con otra fachada, la de dentro, la pared interior, la que van a usar los bañistas. La del hombre.

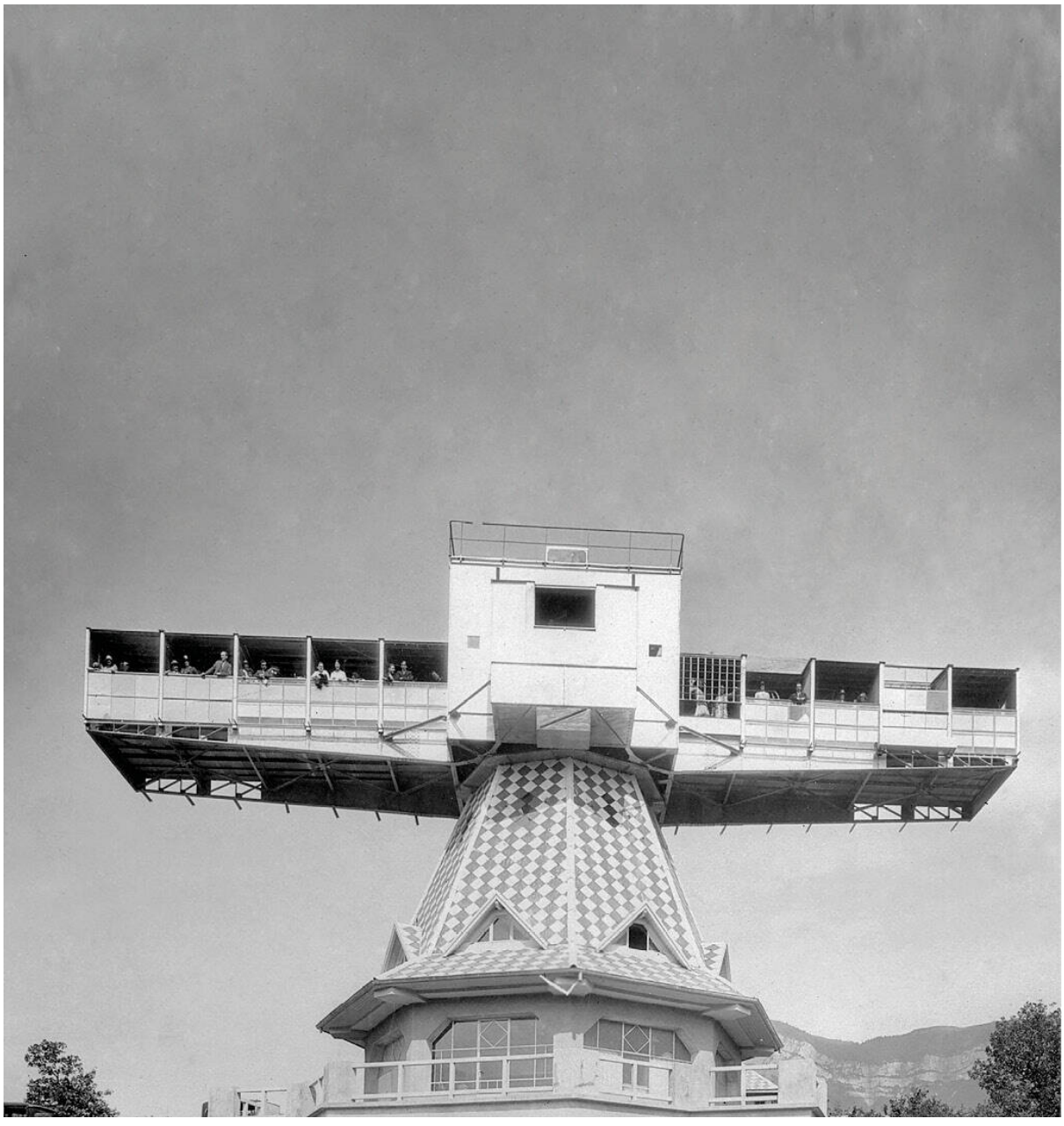
Al edificio se accede por una rampa de leve pendiente descendente, que te aleja poco a poco del paseo marítimo y de la ciudad. Luego doblas una esquina y accedes a los vestuarios. Allí, la escala y los materiales son todavía completamente humanos: madera embreada, tiradores de acero, lavabos, duchas y lavapiés. Sin embargo, también te prepara para el océano y te dice que el hormigón no pertenece a tu mundo y, por tanto, es intocable. Por eso las tuberías, las canalizaciones y los mecanismos no están embebidos en la pared sino que aparecen a la vista; y por eso la cubierta sobrevuela y apenas toca el muro de carga lo justo para sostenerse casi con la punta de sus dedos de madera. Pero un umbral también es otra cosa; etimológicamente es el lugar de la sombra. Así, el edificio transforma un camino cotidiano —cambiarse de ropa, quitarse los zapatos y ponerse el bañador y las chanclas— en un tránsito entre la mundana claridad de la ciudad y la luz inmensa del mar. Y para ello, hace un ejercicio de penumbra, dejando pasar estrechos rayos entre las rendijas y colocando lucernarios en lugares estratégicos, que te recuerdan quién eres y de dónde vienes, pero también a dónde vas.

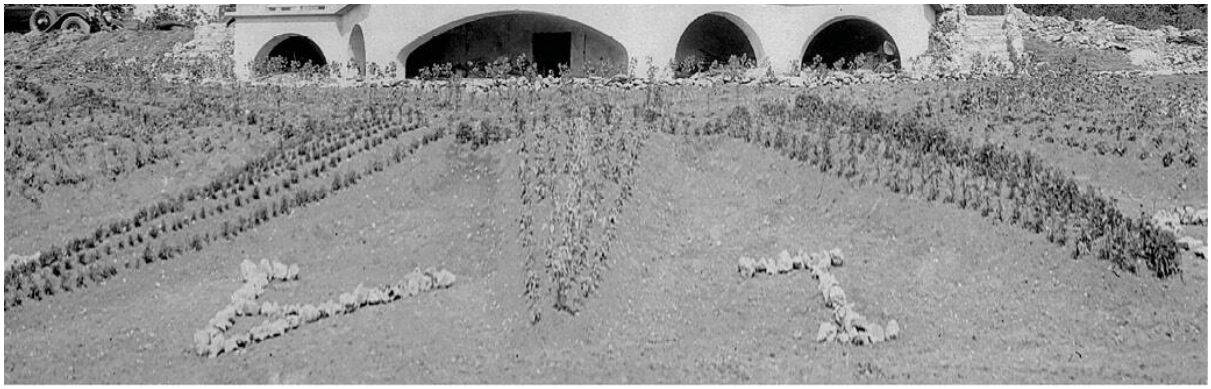
Pero hay algo más. Claro, siempre hay algo más. El truco final, el prestigio. El saludo del gimnasta a los jueces y al público. La liebre por el gato. Hay un tipo de piscinas modernas a las que llaman infinity pools; son unos artefactos muy interesantes, que cuando se ponen frente a un borde marítimo, parecen prolongar la lámina de agua de la piscina sobre la del propio mar. Es como un truco de magia y hay que reconocer que a los arquitectos nos encantan este tipo de mecanismos. Sin embargo, como todos los trucos, si los miras por el otro lado, pierden parte de su encanto; no deja de ser un canalón que recoge el agua que se derrama. En las Piscinas das Marés no hay ningún truco. O tal vez todo es un truco, ¿quién sabe? Eso sí, por mucho que se las mire por todos los lados y desde todos los ángulos nadie va a encontrar el mecanismo ni el artificio; y no porque esté perfectamente oculto o escondido, sino porque está delante de los ojos, a plena luz. Si una infinity pool es el efecto de un prestidigitador, las Piscinas das Marés respiran con la propia naturalidad de un mago. Esto puede parecer difícil de creer pero, en realidad, solo hay que colocarse en los ojos de un niño.

Cuando yo era niño, las piscinas de verdad eran cuadradas y azules y el verano duraba mil días; mis padres me llevaban de vacaciones al pueblo de mis abuelos donde me paseaba y brincaba y corría y jugaba por sus calles incendiadas bajo el sol de agosto. Recuerdo que siempre iba en bañador (un *slip* multicolor), pese a que la única piscina que teníamos era una hinchable que anunciaban por la televisión. Era pequeña, de plástico y redonda; no era una piscina de verdad. También iba de vacaciones al Mediterráneo, que nunca me dio miedo porque tenía una lámina lisa y fina y se podía saltar y hacer pie en el agua caliente hasta bien alejada la playa. De mayor me di cuenta de que el océano no es el mar y que el Atlántico no es el Mediterráneo. Que el verano oceánico a veces está cubierto por la bruma, que el agua está fría y que las olas con frecuencia rompen embravecidas. Luego vino Álvaro Siza y, sobre el papel, me enseñó que el verano brillaba en el invierno de Salazar y que construir una piscina no significa solamente contener el agua; hay que respetarla y, a veces, acariciarla.

Hace unos cuantos agostos visité las Piscinas das Marés por primera vez. Bajé la rampa, compré mi entrada y doblé la esquina de hormigón en un estado de ingenuo entusiasmo: volvía a tener cinco años y correteaba en bañador (esta vez eran unas bermudas verdes, que nadie me imagine en *slip*, por favor). Atravesé los vestuarios mirando la luz en mi reflejo y en las vigas de madera negra. Después salí al exterior y al girar el muro entendí lo que los textos y las fotografías y los libros no me podían enseñar.

Allí, con los pies metidos en la curva turquesa de la piscina infantil, mientras el Poniente que arrastra las borrascas dentro de la Península me azotaba la cara, me di cuenta de que, como un tigre con la cabeza del domador entre sus fauces, el océano reclamaba su naturaleza y a la vez parecía querer ser amaestrado. Las rachas de viento hacían carreras con los rayos de luz y se divertían colándose por entre las rendijas del cemento y la madera. Y cada gota de la espuma que formaban las olas al romper en el océano deseaba saltar las rocas y llenar las piscinas y salpicar a los niños. Unos niños que ya no estaban en Leça da Palmeira ni en Matosinhos ni en Oporto, sino que jugaban en un océano domesticado para ellos, entre el hormigón y el horizonte, en el corazón de un verano infinito.





2

Un sol interminable

Hospital giratorio. Aix-les-Bains, Francia

45° 41' 32.43'' N, 5° 54' 32.39'' E

Ahora es el invierno de nuestro descontento,
transformado en glorioso verano por este sol de York

WILLIAM SHAKESPEARE, *Ricardo II*

Alvar Aalto tenía treinta años cuando proyectó el sanatorio antituberculoso de Paimio, en Finlandia. Además de unas formas limpias, despojadas de cualquier atisbo de ornamentación, lo que convierte al edificio en una obra maestra de la arquitectura moderna —y de la arquitectura hospitalaria— es que el arquitecto finés solidificó en un objeto construido los verdaderos preceptos de la modernidad: ventilación, soleamiento, bienestar. Todas las habitaciones del sanatorio contaban con un sistema de ventilación natural perfectamente estudiado por Aalto y las propias plantas se desplegaban sobre el terreno de manera que la orientación de dichas habitaciones fuese la más propicia para recibir los efectos beneficiosos de la luz solar en el tratamiento y la convalecencia de una enfermedad infecciosa como es la tuberculosis.

Era 1929 y, gracias al sanatorio de Paimio, el mundo comprendió que la arquitectura podía, y debía, servir al confort de todas las personas, también de las dolientes, porque la arquitectura podía, y debía, ser un aliado en la lucha contra las enfermedades. Nada enferma más que un ambiente insalubre. Nada es más beneficioso que un espacio pensado para el bienestar. Salvo que alguien decida llevar

demasiado lejos esa alianza entre la arquitectura y la medicina, aunque sea con las mejores intenciones.

A mediados de los años 30 del siglo pasado, en la localidad francesa de Aix-les Bains hubo otro edificio que aunó la ventilación y el soleamiento como tratamiento contra las enfermedades infecciosas, pero no lo hizo de manera más o menos sutil. No se trataba de que la obra estuviese bien orientada según la preponderancia solar de la Saboya alpina ni que sus habitaciones contasen con un buen sistema de huecos cruzados para facilitar la ventilación, no; el cacharro giraba sobre su eje siguiendo el movimiento del sol. Sí, en serio. El edificio era conocido como el Sanatorio del doctor Saidman, pues su responsable intelectual fue el radiólogo rumano nacionalizado francés Jean Saidman, creyente fervoroso en las bondades del astro rey para curar la tuberculosis y el raquitismo; enfermedades muy extendidas en aquel tiempo.

La cosa comienza en 1921, cuando el médico recién llegado a Francia de su Rumanía natal defendió en su tesis doctoral el uso masivo de la actinoterapia, es decir, el tratamiento basado en la radiación, ya fuese ultravioleta, infrarroja, de rayos X o de ondas de radio, además de todas sus posibles combinatorias. En esa misma tesis, Saidman ya concebía la solución definitiva para alcanzar sus propósitos: el solárium giratorio. Aprovechando que Aix-les-Bains ya era una localidad bien conocida por sus aguas termales y allí viajaban muchas personas de alta clase social para que las tratasen de sus reumas y sus artrosis, el doctor decidió que era el lugar perfecto para llevar a cabo su sueño. Contactó con el arquitecto André Farde y, gracias a la financiación de unos cuantos inversores locales adinerados, una década y media después inauguró su «Solarium regulable para helioterapia y actinoterapia», que es como Saidman lo bautizó, aunque sería conocido en todo el mundo como el «hospital giratorio».

Sobre una base octogonal que contenía los consultorios médicos, la sala de rayos X y la estructura general, se levantaba un mástil giratorio de doce metros de altura que sujetaba el verdadero corazón del edificio: la plataforma móvil. Una crujía de veinticinco metros de largo por seis de ancho y cuatro y medio de alto y ochenta toneladas de peso

que giraba siguiendo el movimiento del sol mediante un sistema de raíles motorizados. Allí se ubicaban las salas de tratamiento, de tal manera que los pacientes estuviesen permanentemente enfrentados a los rayos ultravioleta. Repito, permanentemente. Como girasoles asmáticos.

Y por si estar tanto tiempo recibiendo radiación no fuese suficiente, las salas se habían equipado con lámparas de rayos ultravioleta y camas basculantes preparadas para una orientación óptima hacia el sol. Y si el sol no era demasiado radiante, los rayos se concentraban mediante lentes de aumento. Y si el día había amanecido nublado, se encendían las lámparas. Que no se escapase ni una sola posibilidad de contraer cáncer de piel.

Lo cierto es que, en esa época, aún no estaba totalmente documentada la relación entre el melanoma y la exposición solar, así que el hospital giratorio del doctor Saidman fue un éxito total. Su silueta aparecía en carteles publicitarios y en postales turísticas de Aix-les-Bains y, de hecho, fue replicado en construcciones similares en puntos dispares del globo, como la localidad también francesa de Vallauris o la alejada ciudad india de Jamnagar. Es más, el doctor Saidman siempre albergó el deseo de plantar una pequeña ciudad conformada a base de edificios giratorios que curasen los males mediante la exposición solar. Un campo heliotrófico de engendros de ochenta toneladas bailando como derviches en medio de los Alpes.

Desafortunadamente, Hitler y la Segunda Guerra Mundial tenían otros planes. Tanto el sanatorio de Aix-les-Bains como el de Vallauris fueron destruidos durante la contienda y, aunque el de Jamnagar sigue en pie, ya ni gira ni funciona como centro hospitalario. Y tampoco tendría sentido, porque ahora ya sabemos que el sol es muy bueno, pero tampoco hay que perseguirlo como maná divino. Como sabe cualquiera que tenga entre sus anhelos mantener una piel lo más sana posible, lo mejor es acercarse al astro rey armado de una generosa cantidad de protector solar.

3

Un viaje estelar

Laboratorios Salk. La Jolla, California, EE. UU.

32° 53′ 15″ N, 117° 14′ 47″ O’

Te llevo en mi corazón. Como te he llevado siempre.
Eres el mejor que conozco. Siempre lo fuiste.

CORMAC MCCARTHY, *La carretera*

No hay en el mundo un sol como el sol de California. Al menos eso es lo que nos dice una fuente de total confianza y fiabilidad: el *pop-rock*. A saber, los Beach Boys van «de camino a la soleada California»; Frank Zappa vuelve a su casa, al «pueblo del sol»; y los Dead Kennedys colocan a «California por encima de todo». Bueno, en realidad, «California über alles» es una sátira furibunda que hace referencia a la desparecida primera estrofa del himno alemán, y cuya letra tiene más que ver con la dictadura de lo cool que con el benigno clima californiano.

Es lo que tiene un territorio de más de cuatrocientos mil kilómetros cuadrados y que es el más poblado de un país lleno de contrastes en un mundo lleno de contrastes: que está lleno de contrastes. Así, en el norte se pueden visitar las secuoyas del Parque Nacional de Yosemite, siempre y cuando sus bosques no estén ardiendo en uno de los terribles incendios que asolan el estado cada pocos años. En el centro podemos acercarnos a las Case Study Houses que dominan las colinas de Los Ángeles, pero también se puede dar un paseo por Compton o South Central, que fueron el epicentro de la cultura del *crack* y las bandas —de las gangsta, no de las de pasodobles— en los ochenta y noventa. ¿Y en el sur? En el sur hay un lugar en el barrio de La Jolla, a

pocos kilómetros de San Diego, donde encontrarse con el «California Sun» que cantaban The Rivieras. Porque en el Instituto Salk, cada equinoccio, el sol de California se convierte en el sol del mundo.

Itze-Leib Schmuilowsky nació en 1901 en Estonia, si bien en ese momento el país báltico formaba parte del Imperio ruso. A los tres años, mientras jugaba junto a la estufa, se fijó en las piedras de carbón que ardían en el hornillo. Hipnotizado por la luz incandescente, se acercó tanto al carbón que prendió fuego a su babero. El fuego le quemó el pelo y le marcó el rostro con unas cicatrices que le acompañarían el resto de su vida. En 1906, la familia Schmuilowsky emigró a Estados Unidos por miedo a que el padre fuese llamado a filas en la guerra ruso-japonesa. Se instalaron en uno de los barrios más deprimidos del norte de Filadelfia y cambiaron sus nombres por nombres anglófonos. El pequeño Itze-Leib pasó a ser Louis Isadore. Le llamaban Lou.

Lou vivía con toda su familia en un pequeñísimo apartamento en el ático de un tenement. Los tenements eran edificios habitualmente destinados a acoger a inmigrantes de clase baja y cuyas condiciones de habitabilidad eran tan pobres como los ingresos de sus ocupantes. Pese a que Lou enseguida demostró aptitudes para el arte y la música, su familia ni siquiera tenía dinero para comprar lápices, así que el niño tuvo que fabricar sus propios instrumentos de dibujo con carbón y ramas quemadas. Después ayudaba a la economía familiar vendiendo sus ilustraciones y tocando el piano en las salas de cine mudo. Lou caía simpático a los adultos, hasta el punto de que una señora adinerada le regaló un piano. Como el piano no cabía en su dormitorio sin quitar la cama, Lou decidió dormir dentro del piano. A Lou no le gustaban los demás niños. Se reían de él y le llamaban caraquemada, así que siempre llegaba el último a clase y siempre salía el primero de la escuela, para no tener que cruzarse con ellos. En 1915, su padre cambió el apellido familiar por Kahn y Lou se convirtió en ciudadano estadounidense con el nombre por el que sería recordado: Louis Isadore Kahn.

Kahn obtuvo el título de arquitecto por la Universidad de Pennsylvania en 1924, pero no abrió su propio estudio hasta 1947. Durante todos esos años, Lou —le seguían llamando Lou— fue incapaz

de conseguir encargos de entidad. No comulgaba con la arquitectura de vidrio y acero del Movimiento Moderno, no parecía interesado en la cara de la normalidad. Vivió todos esos años gracias a los ingresos de Esther Israeli, con quien se había casado en 1930 y que era la madre de su hija Sue Ann, nacida en 1940. De hecho, montó su despacho gracias al dinero que había ahorrado Esther. En 1951 fue invitado como arquitecto residente de la Academia Americana de Roma. Viajó por Italia y Grecia y Egipto y en la arquitectura de la Antigüedad encontró lo que estaba buscando y lo que le separaba de sus coetáneos. Luz y materia. Persistencia. Atemporalidad. El problema es que la búsqueda de su arquitectura era un reflejo de la búsqueda de su vida, y lo que funciona en un plano no siempre funciona en el otro.

Tras regresar de Europa, Lou comenzó una relación con Anne Tyng, la única mujer de su estudio y con quien tuvo a su segunda hija, Alexandra, en 1953. Lou prometió a Anne que dejaría a Esther y que comenzaría una nueva vida con ella; incluso llegó a raspar su dirección del pasaporte como prueba de que iba a hacerlo. Pero nunca lo hizo. Se separó de Anne en el 56 y, tres años después, comenzó una nueva relación con la paisajista Harriet Pattison, que dio a luz a su único hijo, Nathaniel, en 1962. También prometió que se casaría con ella, pero nunca se separó de Esther. Lou era como Kahn: evitaba la normalidad. Su vida era su trabajo. «Nunca fue una persona casera. Prácticamente vivía en el estudio», dijo Anne Tyng en el formidable documental Mi arquitecto: El viaje de un hijo, dirigido por Nathaniel Kahn y que fue nominado a los Oscar en 2003.

En privado, siempre consideró a sus hijos como miembros de su familia, pero jamás los reconoció en público. Les mandaba cartas y postales en cada uno de sus viajes y les visitaba todos los meses, pero siempre a escondidas, siempre de espaldas a la normalidad. Lou era un hombre de enorme carisma. Un hombre sociable, locuaz y encantador; pero no terminaba de considerar a las demás personas como sus iguales. A sus hijos biológicos les regalaba el escaso tiempo que le quedaba entre las obras. Sus verdaderos hijos eran sus edificios. Lou prefería ser Kahn.

En 1959, el virólogo Jonas Salk encargó a Louis Kahn la construcción de sus nuevos laboratorios. Salk era mundialmente famoso por desarrollar la vacuna de la polio y necesitaba un edificio para seguir trabajando en sus investigaciones. Los requisitos iniciales eran muy livianos; apenas espacios para laboratorio cómodos y del tamaño suficiente, y vestuarios adecuados para los investigadores y el resto de trabajadores del complejo. El resto del programa se fue moldeando en conversaciones entre Salk y Kahn; de hecho, el propio lugar donde se levantaría el nuevo edificio tampoco estaba completamente prefijado en el momento de realizar el encargo. Salk tenía a su disposición varios terrenos de concesión municipal a las afueras de San Diego, en el barrio de La Jolla. Por allí pasearon el virólogo y el arquitecto en largas tardes de primavera discutiendo el tamaño, las necesidades e incluso el tono de la nueva construcción. Caminaban y hablaban y escuchaban y tomaban notas entre los pinos y el océano Pacífico. El océano inescapable.

Tras unos primeros anteproyectos, Kahn decidió la forma y el lugar. Era extraordinariamente sencillo, casi obvio: dos edificios longitudinales paralelos y orientados al oeste puro. A poniente. A la puesta de sol sobre el Pacífico. Pero esta definición no es una síntesis abstracta del edificio; el Instituto Salk es así. Dos pastillas de hormigón visto que albergan los laboratorios y que se levantan paralelas según un eje este-oeste. Porque la arquitectura de Kahn buscaba la presencia atemporal de la historia y, como la vida de Lou, parece eludir la escala intermedia, la normalidad. Las fachadas y los espacios no hacen referencia al hombre, las ventanas y los huecos no tienen escala comprensible salvo para la propia materia y la luz. Kahn construía en la poesía del tiempo.

Sin embargo, Kahn también quería hacer un regalo a los hombres y mujeres que iban a trabajar en el Instituto Salk, a las personas que jugarían en su edificio. Por eso planteó un gran patio arbolado entre los laboratorios, un lugar para que los investigadores descansaran a la sombra, protegidos del sol de California. Le enseñó el diseño inicial a Luis Barragán, al que consideraba un maestro del paisaje, el espacio abierto y las articulaciones entre el exterior y el interior. «No —le

contestó el formidable arquitecto mexicano—. Que no haya árboles, que no haya sombra. El regalo es el cielo y el océano». El regalo era el sol.

Así, a los laboratorios le nacen los estudios privados de los investigadores. Lugares para descansar girados en diagonal hacia el Pacífico como cabezas que alargan el cuello para asomarse. Ojos telescópicos con piel de madera —tan distinta al hormigón— que se amontonan casi planos cuando los miras desde el mar, pero que se alargan hacia el oeste buscando la luz. «No —dijo Barragán—. El regalo es el cielo y el océano».

Ahora es cuando cuento que, para los arquitectos modernos, la simetría es prácticamente un tabú. Lo enseñan en las escuelas y las universidades y, hasta cierto punto, tienen razón: la simetría es la expresión más artificial de la arquitectura. Pese a los siglos de historia en los que fue casi un mandato, lo cierto es que la simetría no responde a los usuarios de los edificios; no dialoga con las circulaciones ni con el entorno ni con las verdadera realidad funcional e incluso emocional, sino que es una imposición de los arquitectos. Pese a que nuestra anatomía es esencialmente simétrica, la simetría arquitectónica es hermética al hombre. Quizá por eso, el patio del Instituto Salk es perfectamente simétrico. Porque, aunque los investigadores consideran al edificio como un lugar extraordinario donde la serenidad del cielo y el océano estimula su trabajo, en realidad, Kahn no dialoga con ellos. El patio entre el hormigón pone al hombre frente a fuerzas mucho más antiguas y más poderosas. El regalo es el agua y el silencio. En el centro, un eje. No hay árboles ni sombra, solo el pavimento de mármol y un canal de recorrido continuo. Una acequia que burbujea constantemente hacia el sol del equinoccio, fluyendo en la simetría del tiempo.

El Salk Institute for Biological Studies se inauguró en 1965. En sus sesenta años de trayectoria han trabajado en él hasta once científicos que recibieron el Premio Nobel y es considerado mundialmente como uno de los laboratorios punteros en biomedicina y neurociencia. Poco después de la inauguración del Instituto Salk, Louis Kahn fue elegido académico de la National Academy of Design. En 1968 fue seleccionado

como miembro de la American Academy of Arts and Sciences. En 1971 recibió la Medalla de Oro del American Institute of Architects y en 1972 fue condecorado con el mismo galardón del Royal Institute of British Architects.

Louis I. Kahn tenía más de setenta años y era uno de los arquitectos más importantes de América y posiblemente, el más libre e independiente de todos. Y el Instituto Salk era su obra más intrínsecamente ligada a la tierra y al cielo. Su edificio más intenso y más poético. Con el tiempo, se convirtió en centro de peregrinación para amantes del arte y la arquitectura de todo el planeta. Curiosamente, también es uno de los lugares preferidos por los sandieguinos para hacerse fotos de boda. Sí, el Instituto Salk era un edificio formidable que resumía el posicionamiento de su arquitecto respecto a la materia y la luz. Respecto al hombre y a la historia. Pero Kahn siguió trabajando sin descanso y construyendo por todo el mundo. En Texas y en New Hampshire, y también en la India y Bangladés.

Lou tenía más de setenta años y seguía visitando a sus tres familias cada mes. Siempre a escondidas, en los ratos que le dejaban los viajes y el control de sus obras. Siempre haciendo promesas. Siempre huyendo de ellas. Kahn regresaba de Dacca una tarde de marzo. Había aterrizado en el aeropuerto JFK y había llegado a la Penn Station de Nueva York a la espera de coger un tren camino de Filadelfia. En medio del *lobby* de la estación sintió un fuerte golpe de calor; lo atribuyó al cansancio del largo vuelo transoceánico. Solo necesitaba refrescarse un poco, pensó, así que fue a uno de los aseos públicos de la terminal. Se quitó la chaqueta, se aflojó la pajarita y se lavó bien la cara, pero el agua no ayudó. Apenas podía respirar. El calor. El calor y el dolor. El dolor en el brazo y en el pecho retorció su rostro por encima de las cicatrices que le habían acompañado toda la vida.

Louis Isadore Kahn murió de un fallo cardiaco el 17 de marzo de 1974 en un baño de caballeros de la Penn Station. Quizá fue por problemas de comunicación entre las policías de Nueva York y Filadelfia o puede que fuese porque había raspado la dirección de su pasaporte, pero su cuerpo permaneció durante dos días en la morgue del Bellevue

Hospital de Manhattan sin que nadie lo reclamase. Nadie de su estudio. Tampoco Esther ni Anne ni Harriet. Pese al enorme éxito de sus obras, Kahn murió con la cuenta corriente llena de deudas. A su funeral, celebrado en el cementerio Montefiore de Filadelfia, acudió un buen número de personalidades de la arquitectura y la cultura norteamericana. También acudieron Esther, Anne y Harriet, acompañadas de Sue Ann, Alexandra y Nathaniel. Era la primera vez que los tres hijos se veían. El pequeño tenía once años y llevaba entre las manos la última postal que le había enviado su padre desde la India. Decía así: «Mi querido niño, la arquitectura de aquí es como el pan de jengibre para nosotros. Para la gente de Asia es una expresión de placer. Pienso en ti todos los días. Con todo mi amor, Papá». Pero incluía una postdata: «Tu padre no se siente demasiado como un héroe de cuento. Algún día espero ser capaz de enseñarte a ser mejor hombre de lo que soy yo».

Lou nunca fue un buen padre y quizá tampoco fue un buen hombre. Su única auténtica preocupación era la persistencia de su trabajo en el recorrido de la historia. Tal vez por eso, Kahn fue un arquitecto libre de modas y de tendencias y de símbolos. Un arquitecto que construyó por encima de las escalas y que, fascinado desde que era un niño junto a la estufa, siempre quiso poner al ser humano en contacto con la luz. Y sin embargo, en el Instituto Salk hizo mucho más que eso. Porque la mirada entomológica, casi bioquímica, de Louis Kahn respecto al hombre distorsionó profundamente la forma que tenía de comprender a su familia e incluso su vida, pero sirvió para enseñarnos, con su arquitectura, una de las realidades más hermosas y más despiadadas de la condición humana.

Porque si se visita el Instituto Salk en la tarde del equinoccio, querremos ver la luz flotando sobre la alberca y serpenteando hasta la primera rendija entre el mármol bajo nuestros pies. Querremos ver cómo los rayos caen planos y espesos sobre el horizonte. Pero en realidad, si nos detenemos unos minutos sin prestar atención, despreocupados como Toquinho y Vinicius en su Tarde em Itapoã, viviremos una experiencia tan alejada del hombre como necesaria para

entender lo que somos: apenas motas de polvo en la piel del cosmos. Accidentes en el tiempo. Sentiremos la rotación de la Tierra.

Un ligero cosquilleo, una leve desorientación, una separación ingrávida casi imperceptible. Radián a radián, metro a metro, centímetro a centímetro, en el curso continuo de cada fracción de segundo, notaremos cómo el planeta gira sobre su eje invisible. Hasta que, en el último instante del último día del invierno, el mundo se alinea simétrico entre ojos de madera y hormigón, en la rampa de lanzamiento de un viaje estelar. Un viaje a nuestra estrella. Un viaje al sol de California.

4

Abajo está la vida

Chand Baori. India

27° 0' 26.25'' N, 76° 36' 23.01'' E

> *En lo que estoy pensando es en una autohipnosis parecida al trance que no es europea, que es extraña y hostil a la ley de vida de nuestro hemisferio activo. Miren a Lutero. Miren los retratos, tanto de joven como posteriores. Qué cráneo, qué pómulos, qué construcción tan extraña alrededor de los ojos. Amigo mío, eso es Asia. Me sorprendería, me asombraría, que allí no estuviera actuando sangre wendo-eslava-sármata, y que no hubiese sido este colosal fenómeno convertido en hombre —y quién lo negaría— lo que se convirtió en un peso fatal sobre el lado oriental de la balanza precariamente equilibrada que conforma vuestra nación, lo cual provocó —y sigue provocando— que el lado occidental se eleve hacia el cielo.*
>
> THOMAS MANN, *La montaña mágica*

En 1911, las autoridades coloniales británicas en la India decidieron trasladar la capital del país, de Calcuta a Delhi. El proceso obligó a la nación a navegar por cientos de cauces burocráticos y puso patas arriba una de las urbes más antiguas del mundo pero que, a ojos de los ingleses, no estaba preparada para albergar los fastos de la nueva capitalidad. Fastos que, entre otras minucias, incluirían nada menos que la visita del rey Jorge V de Inglaterra. Así que miles de hombres y mujeres se pusieron a limpiar y a adecentar la ciudad. Literalmente. Se movieron tierras, se talaron árboles y se plantaron otros, se roció con agua las fachadas de todos los edificios que albergarían los estamentos gubernamentales y también las de los que quedasen a la vista del desfile real, se allanaron calles y se desescombraron pozos y simas.

En los alrededores del Fuerte Rojo, admirable construcción levantada por orden del emperador Sha Jahan trescientos años antes,

había una galería a cielo abierto que se usaba como calabozo para presos a la espera de juicio. El corredor contaba con dos plantas de celdas a las que se accedía a través de arcos de piedra pero el suelo era irregular y estaba lleno de escombros, así que se decidió limpiarlo y nivelarlo. Toda la ciudad estaría reluciente. También sus cárceles.

Sin embargo, al empezar a retirar los escombros, los operarios descubrieron una escalinata que descendía, primero en unos pocos peldaños, pero a medida que continuaban extrayendo los restos acumulados durante tanto tiempo, la pendiente seguía internándose en la tierra hasta más de diez metros bajo la cota inicial. Cuando llegaron al nivel inferior, llamaron inmediatamente a las autoridades inglesas, pues lo que se habían encontrado allí solo podía describirse como maravilla. Los arqueólogos cotejaron la localización del hallazgo con las antiguas leyendas de los Agrawal que se remontaban al siglo XIV y llegaron a una conclusión inequívoca: esa cárcel solo era la parte superior del Agrasen Ki Baoli, la cisterna del rey Agrasen. Después de tantos siglos cubierto por piedras, tierra y desperdicios, el legendario pozo del Maharajá Agrasen volvía a ver la luz. Pero lo más increíble del descubrimiento no fueron los formidables arcos ni las delicadas tallas que rodeaban el pozo, lo verdaderamente inimaginable era que al fondo de esas escaleras, muy al fondo, el templo seguía teniendo agua.

Durante seiscientos años, el pozo había seguido recogiendo el agua tanto de la lluvia que se colase por la capa de sedimentos como la que proviniese de la filtración subterránea. Ahora, toda esa agua miraba de nuevo al cielo, abrazada por un prisma de espacio de diez metros de lado, balconado, sujeto por columnatas y concebido no solo como un prodigio de ingeniería, sino también como lugar de reunión.

Porque estas cisternas escalonadas, llamadas baolis o baoris, no son solo pozos, no son agujeros desde los que se saca agua con un cubo; son artefactos arquitectónicos de primer orden y valiosos espacios para la comunidad. Allí no se extrae el agua, se baja hasta el agua.

Los baoris no se excavaron solo en Delhi. Pueblan todo el territorio indio, si bien son especialmente numerosos en los estados de Rajastán y Guyarat, que pasan por ser dos de las regiones más áridas del país, lo

cual confiere aún más valor a la existencia de las cisternas que, aquí, y en un sentido casi preternatural, se convierten en templos.

Es en Guyarat donde se encuentra Rani Ki Vav, el pozo que mejor entiende que los baoris son lugares prácticamente sagrados, aunque no sirvan para rezar a ningún dios. Traducido desde el guyaratí como «El pozo escalonado de la Reina», Rani Ki Vav es, sin atisbo de duda, un templo del agua. Una escalera que desciende ocho plantas atravesando pórticos y columnatas y más pórticos y más columnatas, en un recorrido de más de cien metros. Al fondo, un monumental cilindro donde reposa el reservorio. No, no es un depósito, es un camino hacia las profundidades en busca del tesoro más preciado. En busca del agua. Del agua iluminada desde el cielo. Del agua que nace en las simas de la tierra y llega hasta el confín del universo.

Rani Ki Vav se construyó entre los siglos xiii y xvi, aunque permaneció oculto hasta los años 40 y no se restauró hasta 1980. Es el único de los baoris clasificado como Patrimonio Mundial por la UNESCO, pero no es el más famoso. Los más numerosos, los más conocidos, los más visitados y los más fotografiados son los baoris fractales. Y son los más conocidos porque, al contrario que los de escalinata lineal, los fractales, al conformarse alrededor de enormes plazas abiertas, no se han tapado con sedimentos y, de alguno u otro modo, han seguido en funcionamiento durante siglos, tanto como pozo para agua potable como también como piscina o espacio para la socialización de los ciudadanos. Probablemente porque, entre otras razones, allí abajo suele haber hasta seis grados menos de temperatura que en la superficie.

En Abhaneri, al noreste del Rajastán, se levanta —o mejor aún, se entierra— Chand Baori. Construido alrededor del año 800, Chand Baori se adentra en el suelo por más de treinta metros, por más de diez plantas desde la cota cero hacia el interior del mundo. Más de diez plantas de exquisitos fractales de escalinata que suben y bajan recubriendo los taludes como una enredadera de piedra. ¿Cómo es posible que una construcción civil —y popular— haya resistido durante mil doscientos años? ¿Cómo es posible que el empuje del terreno no se haya llevado por delante esos muros de treinta metros que sujetan

miles de toneladas de tierra? La responsable es precisamente la enredadera de piedra, pues la propia construcción escalonada es mucho más eficaz contra los esfuerzos horizontales que una pared recta pero, además, porque cada fragmento de escalinata, cada uno de esos elementos que confieren al baori su aspecto extraído de una matemática misteriosa, funcionan como contrafuertes que desvían las cargas y las reparten por la superficie del talud principal. Chand Baori es una construcción bellísima, pero, sobre todo, es una obra de ingeniería extraordinariamente ingeniosa y extraordinariamente eficiente.

Eso es lo que de verdad asombró a los británicos: que después de cuatro cinco, diez y hasta doce siglos, las cisternas escalonadas de la India siguiesen existiendo y siguiesen funcionando. Que siguiesen llevando a los hombres hasta lo más profundo y lo más sagrado que hay en nuestro planeta: el agua.

5

El hombre que salvó a todos los rascacielos del mundo

John Hancock Center. Chicago, Illinois, EE. UU.

41° 53′ 56″ N, 87° 37′ 23″ O

Chicago, in fashion
The soft drinks, expansion,
Oh, Columbia
From Paris, incentive
Like Cream of Wheat invented,
The Ferris Wheel!

SUFJAN STEVENS, *Come On! Feel the Illinoise!*
(Part I: The World's Columbian Exposition)

Hasta su desaparición el 31 de diciembre de 2023, la revista Parade fue una de las más leídas, no solo en los Estados Unidos sino en todo el mundo. Se distribuía dominicalmente con miles de periódicos y, en su época de esplendor, sus páginas amables, pobladas con reportajes ligeros, pasatiempos, tiras cómicas y entrevistas a celebridades del deporte, el cine o la televisión, llegaron a ser leídas por más de cincuenta millones de personas. Durante los años 50 y 60, y aunque apenas ocupaba media cara en la parte final de la revista, una de las secciones más populares era el consultorio de la astróloga y vidente Jeane Dixon.

Dixon se había hecho muy famosa en todo el país en 1963, gracias a la predicción que había escrito siete años antes, según la cual el ganador de las elecciones presidenciales de 1960 sería el candidato demócrata, si bien no terminaría su mandato porque sería asesinado. Al contrario de lo que sucede con la mayoría de los astrólogos, cuyos augurios son los suficientemente vagos como para esquivar sus

habituales equivocaciones, Dixon se había envalentonado tras el asesinato de John F. Kennedy y era cada vez más precisa. En el número del 11 de diciembre de 1965 escribió una profecía que acabaría enmarcada en el despacho de todos los ingenieros estructurales del país: «El nuevo rascacielos de cien plantas que se está construyendo en el centro de Chicago se desplomará antes de que finalicen las obras». Siete meses después, el ingeniero de la obra recibió una llamada aterradora: «La torre se está hundiendo en el suelo». Comenzaba así una carrera por salvar el edificio. Una carrera que comenzó, de forma inadvertida, cuatro años antes.

En 1962, el arquitecto Bruce Graham, de la firma Skidmore, Owings & Merrill (SOM), le pidió al ingeniero Fazlur Rahman Khan que le dijese cuál era la estructura más económica posible para construir un rascacielos. No hizo la pregunta solo por intentar dar con una solución eficaz, era casi una cuestión de supervivencia porque, en esa época, el mundo de la arquitectura se estaba cuestionando si los rascacielos habían dejado de tener sentido. Sí, se seguía construyendo alguna torre de altura mediana aquí y allá, pero los superrascacielos como el Empire State Building parecían una cosa del pasado pues, sencillamente, eran demasiado caros de construir. Por eso, cuando a Graham le encargaron una torre residencial en Chicago, le pidió a su ingeniero, también de SOM, que diseñase la estructura más barata que fuese capaz de sostener el peso de un rascacielos.

Khan no le contestó inmediatamente; le dijo: «Espera», y bajó a una floristería. Porque Fazlur Khan, además de ser un niño prodigio de la ingeniería (tenía solo treinta y trés años en 1962), era una suerte de entertainer: un tipo dicharachero y encantador que gustaba de contar chistes y anécdotas y hacer trucos de magia. Así que volvió de la floristería y, como un mago en un teatro, le enseñó a Graham lo que había comprado: una caña de bambú. «Esta. Esta es la estructura más económica y más eficaz para construir un rascacielos», dijo con una sonrisa.

Nacido en Daca, capital de Bangladés, los edificios más altos que Khan había visto durante toda su infancia y juventud apenas tenían tres o cuatro plantas y, de hecho, no vio un rascacielos hasta que emigró a

Chicago en 1950, con veintiún años. Sin embargo, cuando su arquitecto le preguntó por la mejor estructura para una torre, Khan recordó los bosques de los alrededores de su casa en Bangladés, y cómo se había maravillado por la resistencia de una planta tan ligera como el bambú.

Y tenía razón. La mejor estructura para un rascacielos no era el entramado de vigas y pilares de acero con el que se habían construido hasta ese momento. Era el tubo, como una caña de bambú. ¿Por qué? Pues por dos razones esenciales: por un lado, es la estructura que mejor resiste al viento y el viento es el enemigo número uno de un rascacielos; y por otro lado, al colocar la estructura en la fachada, se liberan las plantas de pilares, de tal manera que hay mucha más superficie libre y mucho más fácil de distribuir. Lo cual significa que las plantas se pueden alquilar mejor y, por cierto, más caras.

Con este recién ideado sistema de estructura tubular, Graham y Khan construyeron la torre de apartamentos DeWitt-Chesnut, en Chicago. Inaugurado en 1965, es un edificio elegantísimo de solo 42 plantas, pero les sirvió como entrenamiento para el encargo que cambiaría sus vidas.

En 1964, el promotor Jerry Wolman (quien también era el propietario de los Philadelphia Eagles) les encargó la construcción de un superrascacielos en la Magnificent Mile de Chicago. Wolman quería una torre monumental, el edificio más alto de Chicago, que llegase al menos a las noventa plantas. Pero había una condición impuesta por la financiera, la John Hancock Mutual Life Insurance, tenía que costar menos de cien millones de dólares. *A priori*, cien millones parece una cantidad enorme de dinero y un presupuesto adecuado para construir un rascacielos, pero si pensamos que las Torres Gemelas costaron doscientos millones cada una, en realidad, la empresa se temía muy complicada. Salvo que fueses Fazlur Khan. Cuando en la oficina plantearon el dilema, Graham volvió a preguntar al menudo ingeniero bangladesí:

—¿Se puede construir un edificio de noventa plantas con cien millones?

—No. Con cien millones podemos construir un rascacielos de cien plantas —contestó Khan.

En realidad, con una forma estricta de tubo exterior, era muy difícil conseguir lo que prometía Khan, pero él guardaba un as en la manga: se podía reducir la cantidad de estructura en la fachada siempre que se considerase que toda la fachada era estructura. Gracias a un sistema de diagonales que había pergeñado junto a uno de sus alumnos en el IIT, Khan transformó las fachadas del futuro rascacielos en una especie de superviga, de supercercha que repartía todo el esfuerzo del viento sobre la fachada. Es más, para asegurar que el sistema fuese lo más eficaz posible, Khan recurrió a dos jóvenes ingenieros informáticos que calcularon toda la estructura con las incipientes computadoras de la época. Ingenieros que, por cierto, participarían en los innovadores efectos especiales de Star Wars, doce años después.

Con una silueta que iba haciéndose más estrecha según avanzaba hacia el cielo y las enormes cruces de san Andrés que abrazaban cada fachada, sujetándola contra el empuje del viento, el diseño del nuevo rascacielos se convirtió en un icono. Gracias al revolucionario avance estructural que habían concebido, Khan y Graham aseguraron a Wolman que la torre mediría cien plantas y costaría cien millones. El proyecto se aprobó y apareció en todos los periódicos y todas las revistas de arquitectura. El futuro Wolman Building iba a ser el segundo edificio más alto del mundo (solo detrás del Empire State) y prácticamente duplicaría en altura al edificio más alto de Chicago. La ciudad del viento volvería a ser la ciudad de los rascacielos. Pero, como el viento, el destino es a veces traicionero.

En diciembre de 1965, Jeane Dixon pronosticó el colapso del edificio. Seguramente solo quiso aprovechar el tirón de una construcción que se había convertido en la comidilla de toda ciudad de Chicago pero, aunque la cosa no pasó de ser un chisme entre los responsables de la torre, el recuerdo del asesinato de Kennedy caló entre algunos de los albañiles y de los operarios, que se alertaban ante cualquier ruido medio raro y no podían evitar tener la mosca detrás de la oreja. Hasta que, en julio de 1966, cuando ya se habían construido veinte plantas del rascacielos, el mánager de las obras telefoneó a Khan: «La torre se está hundiendo en el suelo».

El ingeniero paró la construcción de inmediato y fue a averiguar qué pasaba. Efectivamente, el edificio se estaba hundiendo de más. Habían previsto que la cimentación asentase aproximadamente un metro cuando la torre estuviese terminada pero es que ya había descendido ese metro con solo veinte plantas. ¿Qué había pasado? ¿Cómo es posible que Khan y los ingenieros informáticos se hubiesen equivocado de tal manera en los cálculos?

Lo que había pasado era algo que había pasado muchas veces antes y que pasaría muchas veces después: la constructora había querido ahorrarse dinero y, al hacerlo, había provocado una catástrofe incipiente. El problema residía en que el suelo de Chicago es muy blando y muy fangoso. Es esencialmente idéntico al lecho del lago Míchigan, así que las cimentaciones que diseñó Khan eran similares a las que se usan en los pilones de los puentes que cruzan ríos. Este tipo de cimentación, llamada «pozo de cimentación» o «caisson» funciona mediante un sistema que se autohunde a medida que se construye. Es muy eficaz para estos suelos, pero tiene que hacerse con cuidado y, sencillamente, la constructora no lo había hecho con cuidado.

Mediante una serie de pruebas con ultrasonidos, Khan descubrió que habían estado vertiendo hormigón mientras las perforadoras aún seguían dentro de los pozos, lo cual alteraba el proceso de fraguado. La cosa era aún más peligrosa porque uno de los caissons no solo estaba hundido de más, es que se había inclinado casi una pulgada de su eje vertical, lo cual, extrapolado a los 344 metros del rascacielos, provocaría una deformación inadmisible. Aunque el error no fuese suyo y no tuviese nada que ver con el sistema de tubo con diagonales que había diseñado, la reputación de Khan se tambaleaba porque si el edificio no llegaba a término, no podría demostrar que su estructura era la más eficaz. Así que lo paró todo. Lo paró todo durante seis meses, hasta que los pozos asentasen. Después se reequilibró el caisson inclinado y, con los nuevos cálculos, Khan ordenó que se reanudaran las obras, asegurando que no volvería a haber ningún problema.

En realidad, a quien afectó la situación fue esencialmente al promotor, que se quedó sin crédito, momento en el que los inversores

tomaron el control del edificio, conservando tanto al arquitecto como al ingeniero. Así fue cómo la compañía financiera acabó bautizando con su nombre al rascacielos: John Hancock Center.

El John Hancock Center se inauguró en 1969 y, pese a los retrasos, costó justo cien millones de dólares. No solo supuso la coronación de Fazlur Khan como ingeniero, también significó un cambio de paradigma en la ingeniería estructural de todo el mundo. A partir del John Hancock, los superrascacielos volvían a ser objeto de deseo para las ciudades y, de hecho, la mayoría se siguieron (y se siguen) construyendo mediante alguna variación del sistema estructural de Khan. Así se levantaron las Torres Gemelas, el Citicorp Center y hasta el novísimo ultrarrascacielos de Rafael Viñoly en el 432 de Park Avenue.

Fazlur Rahman Khan falleció en 1982 de un ataque cardiaco. Tenía solo cincuenta y dos años. Cuando murió, aún era el ingeniero del edificio más alto del mundo: la Torre Sears, también en Chicago. En una de las plantas de la torre hay un pequeño bajorrelieve dedicado a Khan, que reza: «Uno de los más grandes ingenieros estructurales de nuestro tiempo». En lo que a mí respecta, fue mucho más que eso. Fue el hombre que salvó a todos los rascacielos del mundo.

6

La casa feliz

Ópera de Sídney, Australia. Can Lis y Can Feliz, Mallorca, España

33° 51' 25.41'' S, 151° 12' 53.63'' E

39° 21' 10.4'' N, 3° 12' 25.3'' E

El amor por la naturaleza no mantiene ocupadas a las fábricas.

ALDOUS HUXLEY, *Un mundo feliz*

Jørn Utzon murió en Copenhague. Hacía apenas unos meses que había regresado de Can Feliz porque su corazón de noventa años le estaba dando señales de que ya no le quedaba casi nada dentro. El 29 de noviembre de 2008, mientras dormía, terminó de vaciarlo. Apenas unos meses desde que salió de Mallorca. Cuarenta y dos años desde la última vez que pisó Australia.

Lo primero que hizo Eero Saarinen, excelente arquitecto norteamericano de evidente origen finés, cuando entró en el jurado del concurso para el edificio de la Ópera de Sídney, fue revisar los planos que habían sido descartados en la ronda preliminar, en la cual no había estado presente. Vio algo que nadie había visto. Eran unas velas al viento sobre un podio masivo que contenía el suelo inclinado de los auditorios. Y eran una imagen y un símbolo. Un icono. Era 1957.

Saarinen recogió el croquis y los demás planos que conformaban la propuesta de Utzon, se acercó al resto de miembros del jurado y, enseñándoselos les dijo: «Caballeros, este es el primer premio». Un arquitecto danés de treinta y ocho años y prácticamente desconocido acababa de ganar cinco mil libras australianas y la oportunidad de construir algo que nunca se había hecho. Y que no podía hacerse.

Utzon había concebido las velas como cáscaras de hormigón curvas y autoportantes; esto es, la propia forma de las mismas soportarían las cargas propias (y las sobrecargas de viento, lluvia y nieve, si las hubiere). Pero en los pocos planos que había enviado al concurso no se definía cómo iban a construirse esas láminas de hormigón; apenas presentaba una idea formalizada en planos generales y croquis intuitivos. Hay que entender que esto no fue una irregularidad de Utzon, en casi todos los concursos de arquitectura se opera de la misma manera: el objetivo es ganarlo y, para ello, se debe conquistar a un jurado, habitualmente de la manera más expresiva y eficaz posible. La solución constructiva ya se resolverá después, cuando se comience la fase de proyecto. El problema es que la solución constructiva no existía.

Tras recibir el encargo oficial, Utzon se asoció con la oficina londinense de ingeniería de Ove Arup, que vio desde el primer momento que esas velas no podían ser láminas de hormigón. No había suficiente curvatura, la forma de la sección no permitía asumir las cargas y no había suficiente apoyo en la base. Aun así, emplearon casi siete años de trabajo y la puesta al límite de la tecnología computacional de la época en confirmarlo. Mientras tanto, y con la cercanía de las elecciones, el gobierno de Nueva Gales del Sur había prácticamente obligado a que se empezase a construir el edifico, que efectivamente comenzó sus obras de cimentación y podio inferior en 1959, sin saber aún como se construiría la cubierta. Al final se adoptó la primera solución que había dado Arup al enfrentarse con el proyecto y que sustituía las cáscaras autoportantes por un sistema de arcos con recubrimiento de plementería entre ellos. Las láminas dejaban de ser portantes para convertirse en fachada. Se iba en contra de la honradez constructiva (las cosas deben ser lo que parecen) a favor de la forma, de la imagen, del icono. El presupuesto se había multiplicado por seis (y al final se multiplicaría por catorce), se había tenido que demoler y reconstruir parte de la cimentación para ajustarla a las nuevas cargas, se produjeron varios accidentes, varias huelgas y una intensa controversia con el gobierno y la ciudadanía. Pero Sídney, Australia y el

mundo ganaron. Ganaron algo tan esquivo, inherentemente etéreo, leve y al tiempo tan consistente como una silueta. Un símbolo.

Félix Candela publicó en 1968, con el edificio aún en construcción, el estupendo artículo «El escándalo de la Ópera de Sídney», en el que, entre otras cosas, acusaba al proyecto (no tanto a Utzon, y mucho menos a Arup) de ser víctima de un sistema publicitario que premiaba la espectacularidad, la inmediatez y la máscara, en detrimento de la honradez arquitectónica, la previsión y el conocimiento de las realidades técnicas, económicas y estructurales del proyecto a realizar. Es difícil estar en desacuerdo con este planteamiento, pero no obstante, es posible que el formidable arquitecto hispano-mexicano no supiera ver la extraordinaria importancia que empezaba a tener —y aún tendría más en el futuro— la arquitectura como formalización de una idea. Sobre todo cuando se trata de edificios cuya escala arquitectónica o constructiva, por grande que sea, es prácticamente insignificante frente a la escala social y cultural. No me atrevería a decir que el tiempo quitó la razón a Candela (su planteamiento creo que es perfectamente válido, tanto en el caso de Sídney como en muchos otros), pero creo que, a fecha de hoy, el edificio de Utzon ha superado con creces todas y cada una de las enormes y numerosas dificultades que él mismo provocó. Para y con la ciudad, para y con el país, para y con el mundo.

En 1966, tras un calvario de enfrentamientos y reproches cada vez más ásperos con el nuevo gobierno conservador, con las empresas constructoras e incluso con el propio Arup, Utzon abandonó la construcción, cerró la oficina de Sídney, a la que se había trasladado en 1962, y se marchó de Australia para no volver nunca más. El edificio se terminó en 1973 bajo la supervisión de un equipo de arquitectos locales que finalizaron la cubierta y se encargaron de todo el diseño interior, descartando el que había propuesto Utzon. Su nombre no fue mencionado ni se le cursó invitación oficial a la inauguración, que auspiciaría la Reina Isabel II el 20 de octubre de ese mismo año. En 2007, el edificio de la Ópera de Sídney fue declarado por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad. En 2023 recibió más de cinco millones de visitas, de las cuales solo un millón y medio fueron para

asistir a alguno de los espectáculos que albergó, el resto fue solo a ver el edificio.

A su regreso de Australia, Utzon paró en Mallorca, isla que ya conocía de cuando propuso una colonia infantil nueve años antes. Volvería en 1967 y nuevamente un año más tarde. No es difícil imaginar que, tras las tribulaciones de su experiencia en Sídney, encontrase en la luz de la isla y del mar Mediterráneo una ventana a la paz que necesitaba. Y no es difícil porque en 1968 compró un terreno en Portopetro, al borde de un acantilado sobre el mar donde construiría su casa de verano. Terminada en 1971, la llamó como a su mujer: Can Lis, la casa de Lis.

Construida con la piedra local del marés, con técnicas y recursos tradicionales, pero con la forma y la jerarquía propia del conocimiento moderno, Can Lis se compone de varios pabellones separados pero articulados entre sí mediante una serie de tapias traseras, un paso central y una explanada delantera. A la casa se accede desde un camino a través de un pequeño pinar donde lo primero que nos encontramos es una sucesión oblicua de paredes ciegas, porque las piezas están prácticamente cerradas a la parte posterior, pero cada una de ellas se abren al horizonte en un precioso juego de huecos abocinados; troneras contemporáneas que atrapan la luz y el mar. Uno incluso podría imaginar, que si no tuviese los vidrios —ingeniosamente colocados por fuera de la fachada para no ver el marco desde dentro —, el Xaloc o el Gregal soplaría entre los huecos inclinados haciéndolos sonar como un ciclópeo silbato de piedra.

Utzon y su familia pasarían allí periodos de tiempo que se harían cada vez más largos a medida que Jørn y Lis se iban haciendo mayores, hasta que en 1994 se marcharon de Can Lis para trasladarse a una nueva casa que el arquitecto había construido en el interior. La formidable luz, el viento y la humedad empezaban a ser molestos para una persona que ya había cumplido los setenta. Además, y a pesar de que el propio Utzon negaba que le supusiese un inconveniente, la casa se había convertido en un centro de peregrinaje para arquitectos, artistas e incluso turistas convencionales. Porque aun con materiales tradicionales, con un color y un tamaño que la hacían casi invisible

entre el paraje y las construcciones cercanas, la casa era única. No había ninguna igual en la zona. No hay ninguna igual en el mundo.

Podemos dar por válida la afirmación de Utzon cuando decía que las constantes visitas a Can Lis no solo no le importunaban, sino que le enorgullecían, pero lo cierto es que en el momento de la construcción nunca llegó a revelar por completo la localización de su nueva casa. Después quizá no le hizo falta. La nueva vivienda se levantó a varios kilómetros en el interior de la isla, pero gracias a su posición elevada, también contaba con una amplia terraza con vistas a ese mar Mediterráneo que decía le había sacado de Can Lis. Una terraza con vistas como tenían las casas tradicionales de la zona. Una casa construida en torno a un patio, como las casas tradicionales de la zona; con suelos y fachadas de la misma piedra del marés que tenían las casas tradicionales de la zona; con cubierta inclinada a dos aguas, como las casas tradicionales de la zona; con la teja de las casas tradicionales de la zona; con la forma de las casas tradicionales de la zona. Una casa que, ahora sí, se parecía a las casas tradicionales de la zona. La llamó Can Feliz, la Casa de los Feliz.

A los setenta y cinco años, Utzon decidió renunciar al gesto y al símbolo, a la imagen y a la relevancia para ganar lo que llevaba buscando desde hacía casi treinta años. Allí, junto a Lis, pasó la mayor parte del tiempo hasta que tuvo que volver a Copenhague a finales del verano de 2008. Allí recibió la noticia de que se le había concedido el Premio Pritzker en 2003. Y allí escuchó la llamada de la dirección de la Ópera de Sídney donde, en una suerte de acto de reconciliación, le pedían que reformase alguno de los interiores para dejarlo tal y como él lo había concebido en su momento.

Utzon llevó a cabo este encargo desde 1999 hasta 2004 junto a su hijo Jan. La Ópera de Sídney renombró el espacio como la Sala Utzon. En una entrevista, el arquitecto se refirió a ella de la siguiente manera: «El hecho de que haya sido mencionado de una manera tan maravillosa me proporciona el mayor placer y satisfacción. No creo que se me pueda dar una mayor alegría como arquitecto del edificio. Sobrepasa cualquier medalla de cualquier tipo que pudiera recibir o haya recibido».

Sí, seguro que estaba allí, sentado en una silla de mimbre, con unas Adidas viejas. Mirando al mar en una terraza de la casa feliz.

7

Vóley-playa en el espejo

Rjukan. Noruega

59° 52' 48.3'' N, 8° 36' 50.88'' E

Espejo, espejo mágico, dime una cosa,
¿qué mujer de este reino es la más hermosa?

HERMANOS GRIMM, *Blancanieves*

En 1905, el ingeniero noruego Samuel Eyde se acercó al valle del río Måna por primera vez. Situado en la región de Telemark, a unos ciento cincuenta kilómetros al este de Oslo, en ese punto, el río salvaba un desnivel de ciento cuatro metros en una cascada natural a la que llamaban «Cascada de Rjukan». Quizá por su propia condición de ingeniero, Eyde siempre fue un tipo con mucha curiosidad por la vida, característica que le llevó a fundar decenas de empresas, crear unos cuantos inventos y desarrollar varios procesos industriales que aún se emplean en la actualidad, como los de la manufacturación de fertilizantes. Con esa inquietud, Eyde enseguida encontró en la cascada del río Måna el lugar perfecto para llevar a cabo una idea que le rondaba desde hacía varios años: construir una central hidroeléctrica. La primera central hidroeléctrica de Escandinavia y una de las primeras de Europa.

Tanto la central como las instalaciones agrarias que crecieron asociadas dieron trabajo a un buen número de gente de la zona, así que, para evitar desplazamientos y favorecer el bienestar de sus trabajadores, Eyde fundó un pueblo allí mismo al que bautizó con el nombre de la cascada: Rjukan.

Gracias a unos salarios notablemente superiores a los de los demás trabajos e incluso mayores que los que se cobraban en las grandes ciudades, Rjukan enseguida creció hasta superar el millar de habitantes. Pero había un problema: cada año, esas más de mil personas se pasaban seis meses a la sombra. No es que fuesen presidiarios ni que el pueblo estuviese situado especialmente al norte; apenas en el paralelo 60, una latitud muy inferior a la que provoca noches eternas. Lo que pasaba es que el valle del Måna es muy profundo y está orientado de manera casi exacta en la dirección este-oeste, y justo en el lado sur de ese valle se yergue el monte Gaustatoppen, que con sus casi mil ochocientos metros de altura, tapa el recorrido del sol desde primeros de octubre hasta finales de marzo, dejando a Rjukan en el centro de una penumbra deprimente.

Y con lo de que la penumbra es deprimente, no estoy bromeando. La ausencia de luz solar puede provocar desórdenes físicos y psicológicos de primera magnitud, que van desde la tristeza hasta la depresión severa, por no hablar de las consecuencias que acarrea la ausencia de vitamina D. Así que, como Eyde era un tipo verdaderamente comprometido con el bienestar de sus empleados, en 1914 propuso una idea revolucionaria: en el lado norte del valle, frente al monte Gaustatoppen, colocaría un espejo gigante que reflejase el sol y lo llevase hasta Rjukan.

Lo malo de vivir a principios del siglo XX es que no había ni manera de construir un espejo tan grande ni se había desarrollado la tecnología para transformarlo en un heliostato. Es decir, que aunque se pudiese fabricar una lámina especular de las dimensiones suficientes como para trasladar el sol al pueblo, era imposible hacer que esa gigantesca pieza de vidrio se autoorientase hacia el sol.

Como premio de consolación, en 1928, Eyde construyó el Krossobanen, el primer teleférico de Escandinavia, y lo hizo allí, en un pueblito, precisamente para que la gente que trabajaba en su central subiese a lo alto de la montaña y tomase el sol todas las tardes de otoño e invierno.

Pasaron setenta y siete años sin que la luz del sol de invierno tocase Rjukan, cuando un artista contemporáneo de enormes patillas llamado

Martin Andersen decidió tomar cartas en el asunto. Habiendo conocido la historia de Sam Eyde, y con ganas de montar un buen tinglado, Andersen se plantó allí y les propuso hacer honor a la estatua de su fundador, que se levanta en medio de la plaza del pueblo. «Oye, ¿por qué no construimos de una vez el heliostato que quería el señor Eyde?», dijo a la gente del pueblo. Y la gente del pueblo dijo que venga, vamos.

Por suerte, para 2005 la tecnología ya había avanzado una barbaridad y los heliostatos eran perfectamente factibles. Tanto que, de hecho, se usan habitualmente en granjas solares. Es más, ese mismo 2005, el pueblo de Viganella, situado en los Alpes italianos, ya había construido un espejo enorme de cuarenta metros cuadrados, que costó cien mil euros e iluminaba una superficie de unos cien metros cuadrados. Eso le debió parecer una mandanga a Andersen porque lo que propuso al ayuntamiento de Rjukan fue que los cien metros cuadrados fuesen de superficie reflectante, para que así iluminasen los casi mil metros cuadrados de la plaza en su totalidad. Como construir un espejo de cien metrazos cuadrados de una sola pieza es poco menos que imposible, lo que construyeron fueron tres espejos de diecisiete metros cuadrados separados de tal manera que generan una superficie de reflexión total de unos ochenta metros cuadrados entre lámina y hueco, lo cual proporciona una superficie focal final de unos ochocientos metros cuadrados. O sea, que no lograron cubrir todo lo que quería Andersen, pero casi. Eso sí, les costó cinco millones de coronas noruegas, que vendrían a ser unos 850 000 euros.

El 30 de octubre de 2013, y en una ceremonia más festiva que solemne, el alcalde del pueblo, junto al propio Andersen, puso en marcha los Solspeilet, los tres espejos del sol de Rjukan. Es algo que asusta cuando se piensa en ello, pero ese día, la luz del sol de invierno brilló en ese trozo de tierra por primera vez en la historia. Por primera vez.

Ni que decir tiene que el advenimiento del astro rey fue recibido por los habitantes del pueblo con jolgorio, algarabía, tumbonas y gafas de sol. Además, en un guiño al hombre que la imaginó hacía cien años,

la mayor parte del dinero que costó la infraestructura lo puso Norsk Hydro, la compañía hidroeléctrica que había fundado Sam Eyde.

Desde entonces, los espejos siguen en funcionamiento y se han convertido en un atractivo turístico tanto para Rjukan como para toda la comarca de Telemark, y hasta usan su luz para jugar a vóley-playa. Sin embargo, más allá de la brillantez ingenieril del artefacto, lo más bonito de los tres espejos se produce durante apenas un instante, durante unos breves minutos al final de las tardes en los que la luz reflejada del invierno noruego baña la estatua de Samuel Eyde, el hombre que quiso regalar el sol a sus trabajadores.

8

El futuro que nunca existió
Obra completa de Francisco Salamone

Provincia de Buenos Aires, Argentina

37° 0′ 0″ S, 60° 0′ 0″ O

> *Y debo decir que confío plenamente en la casualidad de haberte conocido. Que nunca intentaré olvidarte, y que si lo hiciera, no lo conseguiría. Que me encanta mirarte y que te hago mío con solo verte de lejos. Que adoro tus lunares y tu pecho me parece el paraíso. Que no fuiste el amor de mi vida, ni de mis días, ni de mi momento. Pero que te quise, y que te quiero, aunque estemos destinados a no ser.*
>
> JULIO CORTÁZAR, *Rayuela*

En el 2715 de la Avenida de Buenos Aires, en Mar del Plata, hay una pequeña casita blanca. No destaca mucho, aunque cuenta con un pórtico de entrada un poco rimbombante, con columnas jónicas también blancas y un frontón clásico encima. No todo el mundo sabe que esa es la última casa que construyó un hombre que dio imagen a la última Argentina rural, justo la de antes de Perón. Y no lo saben porque, a lo mejor no es de él. Porque cuando la terminó, en 1954, Francisco Salamone casi no quería que se le conociese.

Salamone llegó a Argentina a principios del xx, con apenas siete u ocho años, edad que no se conoce con seguridad. Hijo del arquitecto siciliano Salvatore Salamone, enseguida quiso seguir los pasos de su padre. Aún se llamaba Francesco. Con veintipocos años, Francesco ya se hacía llamar Francisco y acababa de recibirse como arquitecto e ingeniero civil en la Universidad de Córdoba. Al poco, comenzó a construir obras de escasa enjundia: apenas casitas y pavimentaciones. Las cosas no iban mal pero tampoco iban bien y, tras una breve

incursión en la política y un par de obras que terminaron de forma algo desastrosa, Salamone abandonó la provincia de Córdoba y marchó a la provincia de Buenos Aires. Tenía casi cuarenta años y su vida —y la de la Pampa Húmeda— iba a cambiar para siempre.

En 1936, Manuel Fresco ascendió al poder como gobernador de la provincia bonaerense tras un proceso electoral que, sin entrar en especiales detalles, pues no es este un libro de política argentina, digamos que no fue precisamente limpio. Fuertemente influido por las corrientes nacionalistas europeas, Fresco impulsó una política de renovación del territorio basado igualmente en una idea fuertemente nacionalista de esa Argentina que se despertaba de lo rural hacia una modernidad más urbana. No son pocos quienes afirman que la política de Fresco era filofascista, y es bastante probable que así fuese pues, al fin y al cabo, Italia seguía siendo un foco en el que los argentinos se miraban, y la Italia de los años 30 era la Italia de Mussolini.

Sea como fuere, Fresco encargó gran parte de la renovación del territorio de la provincia de Buenos Aires a Salamone. Y Salamone respondió con una arquitectura que entendió perfectamente esa búsqueda de orgullo nacional, una arquitectura que era puro símbolo.

Desde 1936 hasta 1940, en solo cuatro años, Salamone construyó más de sesenta obras por toda la provincia de Buenos Aires. Obras que, por cierto, también eran perfectamente simbólicas: municipalidades, cementerios y mataderos. A falta de la yerba mate y las canchas de fútbol, una suerte de condensación de la argentinidad perfecta. Por decenas de pueblos y ciudades de la Pampa Húmeda, el arquitecto empleó el hormigón para generar una imaginería entre el art decó y el racionalismo, que formalizaba en fachadas monumentales, siempre sobresaliendo por encima de los trazados urbanos, a los que convertía en meras comparsas de sus creaciones.

Porque, efectivamente, eran fachadas. Salamone siempre pareció menos interesado por el espacio arquitectónico de sus edificios que por la imagen que proyectasen. Lo importante era cómo se veían. Lo importante era la sensación de que ese lugar dejaba de ser un pueblo en la llanura y se convertía en una ciudad. Así pasaba en el colosal rosetón del cementerio de Saldungaray, en la gigantesca cruz del

cementerio de Laprida, o en el Palacio Municipal de Guaminí, cuya torre del reloj parecería corresponder a una gran ciudad europea en lugar de a un pequeño pueblo de unos pocos centenares de habitantes.

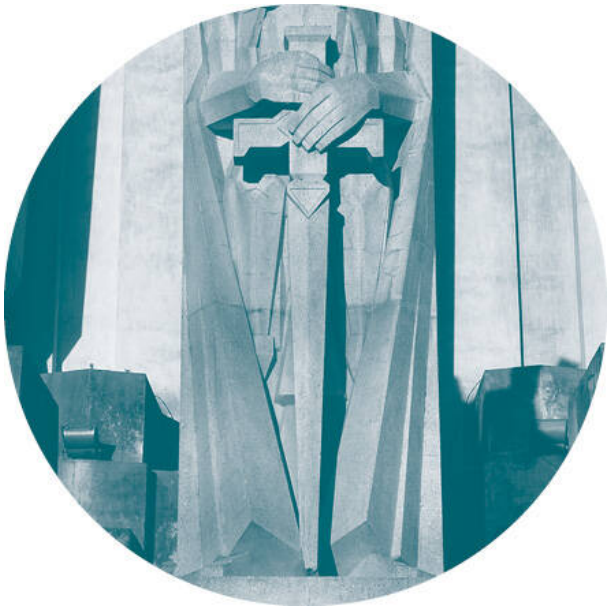
Como es lógico, el exagerado número de construcciones que llevó a cabo en tan corto periodo de tiempo de obras encontraban su explicación en la connivencia de Salamone con el gobierno de Manuel Fresco, hasta el punto de que también se ha dicho que esa arquitectura monumental y enormemente simbólica era también una arquitectura filofascista. Pero yo creo que esa opinión no es completamente acertada, porque la arquitectura del fascismo italiano, por mucho que también estuviera al servicio de un nacionalismo exacerbado, miraba claramente a la modernidad, algo perfectamente visible en el Colosseo Quadrato de Roma o la Casa del Fascio en Como. En cambio, lo más probable es que Salamone solo se apropiase del art decó que triunfaba en todo el mundo. No parece difícil ver las similitudes entre las gárgolas del Chrysler Building de Manhattan y el Ángel Exterminador que levantó en el cementerio de Azul.

Pero tal vez no fue ni lo uno ni lo otro. Quizá de forma inconsciente, Salamone no importó ni la arquitectura fascista italiana ni el art decó estadounidense, sino que creó un romanticismo nacional nórdico en la Pampa Húmeda. Como si los colosos que Eliel Saarinen colocó en la Estación Central de Helsinki hubieran cruzado el mundo y se hubieran transformado en el hormigón esculpido de las obras de Salamone, creando así una suerte de nostalgia romántica de la Argentina que el arquitecto quería, pero que no había existido nunca. Una argentina de relojes en medio del llano, de palacios del Pueblo, de monumentales entradas al otro mundo y de templos de la carne. Una argentina perteneciente a un futuro que no llegaría nunca.

Tras la salida del poder de Fresco en 1940, Salamone también cayó en desgracia y tuvo que huir a Uruguay para escapar de asuntos sucios con la justicia y, de hecho, llegó a perder la nacionalidad argentina. Regresó en 1945, nuevamente italiano. Después llegaría Perón y también llegarían Amancio Williams y Eduardo Catalano y Clorindo Testa y la gran arquitectura moderna argentina, y el mundo que

imaginó Salamone desapareció para siempre. Se fue porque tenía que irse. Porque solo era un signo del tiempo.

Francisco Salamone murió en la Ciudad de Buenos Aires en 1959. Su arquitectura estuvo un poco olvidada hasta 2001, año en que fue declarada Patrimonio Cultural de la Provincia de Buenos Aires. En 2014, algunos de sus edificios alcanzaron el rango de Monumento Histórico Nacional y, después, comenzaron a aparecer iniciativas para intentar proteger la obra que queda en pie. Se organizan charlas, congresos y hasta rutas por las decenas de pueblos donde construyó. Rutas que recorren una línea temporal alternativa en la que Argentina es un país de ángeles de piedra líquida y relojes retrofuturistas.



9

Juntos cambiaron el mundo

Casa Eames. Los Ángeles, California, EE. UU.

34° 1′ 47″ N, 118° 31′ 10″ O

> *El amor es la condición por la cual la felicidad de otra persona es esencial para tu propia felicidad.*
>
> ROBERT A. HEINLEIN, *Extranjero en tierra extraña*

En el Calvary Cemetery de San Luis, a poco más de una milla del río Mississippi, se levanta una lápida de granito sobria y aparentemente convencional. En la parte superior tiene grabada una cenefa decorativa enmarcando un apellido y en la parte inferior aparecen los nombres de Charles Ormand y Celine Lambert. Más abajo descansan todos los miembros directos de la familia. También su segundo hijo: Charles Ormand Eames, Jr.

A quince pasos de allí hay otra lápida, aunque no parece exactamente una lápida, al menos no tal y como solemos reconocerlas. Apenas es un trozo de mármol gris de unos cincuenta por cincuenta centímetros tumbado en la hierba. En la cara externa sobresale un relieve muy sencillo. Una «E» mayúscula. Allí está enterrada Ray-Bernice Alexandra Kaiser Eames.

Esta introducción parecería anticipar un relato de amor trágico, de esos con amantes imposibles separados por la vida y reunidos en la tumba. Pues no. Desde luego que existen un montón de estupendas historias llenas de arrebatados infortunios, deseos locos, desenfrenadas pasiones y otras moñadas de calibre diverso, pero esta no es una de ellas. Porque resulta que cuando Charles y Ray Eames cambiaron el mundo, lo hicieron juntos. Y lo hicieron divirtiéndose.

«Estoy en Disneylandia», pensó la diseñadora Tina Beebe el día que cruzó por primera vez la puerta de la Eames Office en Los Ángeles. Para los creativos que trabajaban allí, acostumbrados como estaban a la sensación de soberano coñazo que transmitían la mayoría de estudios de arquitectura y diseño de la época, con sus mesas individuales, sus tableros de dibujo y sus salas de reunión, el interior de la oficina de los Eames era como un circo. Uno de los chulos, además. No es solo que el 901 de Washington Boulevard estuviese justo enfrente de Venice Beach, uno de los lugares más famosos y más soleados de California, es que dentro de sus paredes podía encontrarse de todo. Maquetas multicolores iluminadas para una sesión fotográfica, dibujos a mano alzada trazados en las propias mesas e incluso en las sillas, tipografías metálicas colocadas en tableros magnéticos, cámaras de cine dispuestas en un verdadero set de rodaje que se había preparado esa misma mañana despejando la sala central y que, al día siguiente, desaparecería para convertirse en un teatro de marionetas. Había planos y había juguetes, había férulas de madera y había pinceles de todos los tamaños, había albaranes y había mil fotografías colgadas de cuerdas y sujetas con pinzas de plástico. Allí no se trabajaba, allí se jugaba; porque para Charles y Ray la vida era trabajo y el trabajo era un juego. Un reportero más bien relamido les dijo una vez que, para lo importantes que eran, se comportaban como niños; a lo que Ray respondió: «¿Y qué hay de malo en ello?». Sí, Charles y Ray se lo pasaron muy bien.

En 1928, Charles había comenzado los estudios de Arquitectura en la Washington University de su San Luis natal, pero solo dos años más tarde le echaron de la carrera, según la propia universidad, porque «tenía una visión demasiado moderna de la arquitectura». Charles no era precisamente conformista; era un tipo dominado por la curiosidad. Todo le interesaba y todo le servía para jugar. Jugaba con las formas y también con las ideas, que manipulaba como lo haría un niño con un montón de plastilina de colores. También era un tipo atractivo y carismático, con una sonrisa de esas de las que cierran acuerdos con un apretón de manos, así que abrió su propio estudio pese a no tener el título de arquitecto, e incluso llegó a ser profesor de Diseño Industrial

en la Cranbrook Academy of Art de Michigan. Entonces se encontró con Ray.

Ray se había cruzado el país para estudiar Arte, desde Sacramento hasta Nueva York, donde se formó en el expresionismo abstracto bajo la tutela de Hans Hofmann. Allí aprendió que se podía ser divertida y, al mismo tiempo, meticulosa. Y también comprendió que la Gran Depresión no duraría siempre y que el futuro del mundo estaría en el color. Porque Ray, una mujer pequeña y de grandes ojos siempre abiertos, se consideraba pintora y, para ella, todo lo que le rodeaba, papeles, paredes, techos, muebles, trajes, edificios, todo era un lienzo sobre el que trabajar. Sobre el que divertirse. Y cuando se conocieron como colegas en Cranbrook se divirtieron de veras.

No había más que leer las docenas de cartas que Charles le mandaba a Ray, pese a que se veían casi a diario. Viniendo de quien venían, ya podía esperarse que no fuesen precisamente epístolas tradicionales; eran cartas de amor, claro, pero estaban llenas de garabatos festivos, de bromas con el tamaño y el tipo de letra, escritas y dibujadas con tinta de color en papeles de color. Y si solo me refiero a las cartas de Charles a Ray no es porque ella no las escribiese por docenas, es que él las rompía inmediatamente tras leerlas. Porque, en 1940, Charles Eames estaba casado con Catherine Woerman. Y tenían una hija juntos.

El problema era que si Charles no era una persona conformista, Catherine lo era aún menos. Él sabía que el camino que había de seguir tendría que ser largo y constante, mientras que ella buscaba resultados inmediatos. El otro problema era Ray. Un problema que, en realidad, era una solución. Porque Ray no significaba un apoyo o un reposo para Charles; Ray significaba una manera de ver la creatividad tan distinta de la de Charles como comprometida con el mismo objetivo. Por eso, la única carta que ella no contestó por escrito fue la que él le envió en febrero de 1941. En la carta aparecía el dibujito de una mano con un texto al lado: «Soy un hombre de treinta y cuatro años (casi) y vuelvo a estar soltero. ¿Cuál crees que es la talla de ese dedo anular?». Pocos meses después, Charles y Ray se casaron y se mudaron a California.

Por separado eran un arquitecto sin licenciar y una pintora abstracta. Eran dos malabaristas pedaleando en monociclo —un espectáculo digno de verse, sin duda—, pero cuando las dos ruedas se unieron, construyeron una motocicleta propulsada por un motor imparable y mercurial. Bueno, digamos que lo que construyeron fue el mapa más exhaustivo y más influyente de la nueva imagen de América y, por extensión cultural, de todo el mundo contemporáneo. Durante cuatro décadas, en la oficina del 901 de Washington Boulevard se crearon decenas de piezas de diseño industrial que marcaron su época y que siguen estando perfectamente vigentes. Desde férulas de contrachapado de madera para los soldados que combatían en el frente hasta juguetes como la House of Cards, un castillo de naipes multicolor e hiperestable; desde películas que exploraban la multipantalla cuando aún no existían los ordenadores hasta paneles, marionetas, pantallas retráctiles, papeles pintados o tapicerías. Y sillas. También diseñaron armarios, mesas y consolas, pero las sillas Eames se erigieron en iconos de la modernidad, porque se producían en serie y porque su precio era lo suficientemente asequible como para que apareciesen en los aeropuertos, las cafeterías, las oficinas e incluso los hogares de medio planeta. «The best for the most for the least» era uno de los lemas de Charles y Ray. Lo mejor para la mayoría y por el mínimo precio.

Si abrimos cualquier revista de decoración actual o nos damos una vuelta por un centro comercial, nos vamos a cruzar con una LCW, una DSW o con una DSR, sean auténticas o réplicas. Quizá, sin saberlo, nos hayamos sentado alguna vez en la Eames Lounge Chair y el taburete Ottoman, piezas concebidas en 1956 como encargo personal para Billy Wilder, si bien, y como todas, su diseño final se llevó a cabo teniendo en mente a todo el mundo. Es tal su relevancia que muchos la denominan, sencillamente, «la silla». Pero todos estos objetos que modelaron la imaginería visual de Occidente también aparecían en una casa. Una casa que era un hogar y que también es una obra maestra de la arquitectura.

«Deberíamos colocarla en la parte alta de la parcela, junto al camino», le dijo Ray a Charles en 1949, cuando ambos estaban

trabajando en la que sería su casa. El proyecto que había presentado Charles en 1948 para el programa de las Case Study Houses, realizado junto a su viejo amigo y colaborador Eero Saarinen, era una casa-puente colgada en voladizo sobre una estupenda parcela en Pacific Palisades con vistas al Océano Pacífico. Se trataba sin duda de un buen proyecto, en notable consonancia arquitectónica con el espíritu de la época. Sin embargo, si bien la propuesta de Eames y Saarinen era sorprendente y espectacular, también respondía a un posicionamiento muy invasivo. Por eso Ray abrió los ojos, miró de otra manera y propuso cambiar la casa de lugar. Habían pasado muchas tardes de pícnic mirando caer el sol sobre el Pacífico. Habían disfrutado de mañanas a la sombra de los castaños y de noches bajo las estrellas de California. Entonces, si la parcela era tan bonita, si se divertían tanto en ella, ¿por qué la casa debía estar justo en medio? ¿Por qué estropearla? No se imaginan el esfuerzo que supone hacer cambiar de opinión a un creador —y aún más a un arquitecto—, pero para Charles, Ray no era una consejera. Ray era la mitad de un artefacto de ingenio. En una época donde la mujer no pasaba de ser una mera consorte, él siempre hizo todo lo posible para que ella fuese reconocida por su verdadero talento. Charles tenía en Ray la confianza de un niño hacia su mejor profesora, así que comprendió enseguida que ella tenía razón y la casa no debía situarse ocupando la mitad del solar.

Cuando las obras finalizaron en otoño del 49, la casa se levantaba, efectivamente, en la parte trasera, respetando la mayoría de los árboles que ocupaban la parcela. Se le llamó Case Study House n.º 8 y se terminó en apenas unos meses. El proceso fue tan rápido porque el sistema constructivo no empleaba ni hormigón ni cemento ni ladrillos, sino elementos prefabricados que se ensamblaban en el propio lugar. Soportes metálicos, cerchas de acero y paneles coloreados de madera que se montaban como si el edificio fuese un mueble. Cuando Charles y Ray se mudaron a la nueva vivienda, pasó a ser conocida, desde ese momento y para siempre, como Casa Eames.

El 20 de septiembre de 2006, la casa que Charles y Ray «ensamblaron» en Pacific Palisades recibió la categoría de Hito Histórico Nacional y fue incluida en el Registro Nacional de Lugares

Históricos de los Estados Unidos de América. Sí, es una obra maestra de la arquitectura pero nunca fue una pieza para las revistas. Desde el primer día, la casa fue experimentando una paulatina colonización de objetos: de sillas y cómodas y telas diseñadas en el estudio, pero también de móviles pintados por Ray, de macetas de barro y jarrones comprados en mercadillos, de ficus y drácenas, de pájaros de madera, de figuras de porcelana, de juguetes de latón. A lo largo de más de veinte años, la casa cogió la pátina de un hogar. La Eames House era el Eames Home. Hasta que Charles la abandonó.

Porque todas las historias deben tener un momento en el cual el flujo de la narrativa se quiebra. Si no lo tuvieran, no serían una historia sino una crónica o un simple diario. Esta historia, que también es la crónica del amor que flotaba alrededor de dos personas, lo tiene. En 1975, Charles se enamoró de la joven cineasta e historiadora Judith Weschler. Ya había coqueteado con la infidelidad en más de una ocasión, pero nunca fue capaz de abandonar a la otra parte de su vida. Esta vez fue distinto, esta vez propuso matrimonio a Weschler; incluso pensaba cerrar el 901 de Washington Boulevard y mudarse a Nueva York para dedicarse a la fotografía y al cine. Judith también amaba a Charles, le amaba en escapadas y viajes de costa a costa. Y sin embargo, fue el amor —otro amor— el que le impidió casarse con él. Porque amaba aún más lo que significaban los Eames como pareja y como equipo. No podía soportar ser la responsable de la destrucción de un concepto.

Es difícil adivinar cómo fue la vida en la casa Eames tras la decisión de Weschler. Puede que Charles y Ray fuesen felices otra vez. Quizá ella le necesitaba demasiado y quizá él sintiese que no era nada sin ella. A lo mejor fueron tiempos silenciosos o demasiado ajetreados, pues el estudio seguía funcionando a pleno rendimiento. Lo que sí sabemos es que cuando Charles volvió a marcharse ya no regresaría.

Charles Ormand Eames Jr. murió de un ataque cardiaco el 21 de agosto de 1978. Tras su muerte, Ray se dedicó a terminar los proyectos conjuntos que aún estaban incompletos y emprendió un proceso febril de recopilación de casi cuarenta años de trabajo y de vida, hasta el punto de llegar a diseñar su propia lápida.

Ray Kaiser Eames murió el 21 de agosto de 1988 por causas naturales. Exactamente diez años después que su marido. «Todo lo que yo hago, Ray puede hacerlo mejor», dijo Charles más de una vez. Seguramente tenía razón.

10

Columnillas, celosías y una ventana que lo abarca todo

Palacio del Deán Ortega. Úbeda, España

38° 0' 29.51'' N, 3° 22' 1.79'' O

> *Así, aquellos a los que les gusten los símbolos y tengan facilidad para descifrarlos, podrán observar que, aunque las piernas torneadas, el hermoso cuerpo y los hombros en buena postura estaban todos ellos decorados con diversos matices de luz heráldica, el rostro de Orlando, cuando abrió la ventana, estaba iluminado únicamente por el sol.*
>
> VIRGINA WOOLF, *Orlando*

En 1916, a la edad de dieciocho años, un joven universitario granadino llamado Federico García Lorca fue de viaje de estudios a las ciudades de Baeza y Úbeda. Allí conoció a Antonio Machado y sabemos, porque así lo diría, que tanto la amistad que surgió con el poeta sevillano como la misma visita a esas dos ciudades que son prodigios marcarían el futuro de Lorca, sacándole del Derecho y arrastrándole, aun con gusto, hacia la literatura y, al fin, la poesía.

Es fácil imaginarle paseando por el patio de la Universidad de Baeza o levantando la vista al Palacio Vela de los Cobos o a las Casas Consistoriales, en Úbeda. Pero seguro que detuvo su paseo unos minutos, con un brote de aire, cuando llegó a un espacio de proporciones delicadas y precisas; delimitado por siglos de piedra y métrica. La plaza Vázquez de Molina, quizá uno de los entornos urbanos más bellos que existen.

Y siendo como era Lorca un joven curioso y sensible, es probable que, en ese atardecer de Úbeda, prestase atención, a la izquierda, a

una ventana muy especial. A una ventana que parece no pertenecer al tiempo pero que es uno de los artefactos más maravillosos del Renacimiento. Pero ¿qué es el Renacimiento?

A todos nos han contado que el término Renacimiento, y cito, «[…] se utilizó reivindicando ciertos elementos de la cultura clásica griega y romana, y se aplicó originariamente como una vuelta a los valores de la cultura grecolatina y a la contemplación libre de la naturaleza tras siglos de predominio de un tipo de mentalidad más rígida y dogmática establecida en la Europa medieval». Muy bien, sí, todo esto es cierto y, en arquitectura, se definió como una vuelta a la métrica ordenada y a los órdenes clásicos. Pero, en realidad, eso no es el legado más importante de la arquitectura renacentista. El legado, y el reflejo, más importante del Renacimiento es la arquitectura civil. El palacio.

Ya existían los castillos medievales, claro, pero un castillo tiene mucho más de construcción que de arquitectura. Es al llegar el Renacimiento cuando Europa entiende que no es arquitectura solo la arquitectura religiosa, que no es solo el estamento religioso quien toma decisiones cuidadas frente al espacio, el recorrido o la luz; los edificios civiles también son dignos de ser comprendidos como objetos arquitectónicos y, en el fondo, artísticos. Ese es el verdadero cambio de paradigma de la sociedad renacentista y que prepararía al mundo para la edad moderna: que las casas de los hombres se pueden colocar a la altura de la casa de Dios.

A mediados del siglo XVI, Francisco de los Cobos, a la sazón Secretario de Estado y mano derecha de Carlos V, ordenó construir una casa para el Deán de la Sacra Capilla del Salvador, cuya construcción estaba finalizando en Úbeda. El encargo del que se denominaría Palacio del Deán Ortega recayó en el arquitecto de la corte Luis de la Vega y en un arquitecto de posible, aunque no confirmado, origen flamenco. Se llamaba Andrés de Vandelvira.

Según las crónicas, Vandelvira nació en el pueblo albaceteño de Alcaraz a principios del xvi, y su apellido parece algún tipo de hispanización de un patronímico flamenco. No sería totalmente extraño, aunque tampoco sería raro que, por ejemplo, su madre se hubiese llamado Elvira y se le conociese por la deconstrucción del

propio patronímico: Andrés de Elvira. Lo que habría sucedido, siendo este el caso, es que Andrés flamenquizó el apellido para intentar darle un tono más exótico, pues Flandes era un lugar de preponderancia cultural en ese siglo XVI, aún más bajo el reinado de Carlos V. Hay crónicas, ya desmentidas, que dicen que trabajó con su padre en la catedral de Jaén, y que ese supuesto padre se llamaba Pedro de Vandelvira. Pero, en realidad, ese padre no existió, solo fue un error de catalogación, en el que alguien cambió el propio nombre de Andrés por Pedro. Así que, con un apellido dudoso y un padre totalmente desconocido, es casi imposible conocer con exactitud nada de los orígenes de Andrés de Vandelvira. Por suerte, de lo que sí disponemos es de su legado. Y el legado de Vandelvira es formidable.

Su obra convierte al arquitecto albaceteño en, sencillamente, uno de los mejores del Renacimiento español y, en realidad, del Renacimiento mundial. Es el artífice de la formidable catedral de Jaén o de la ya mencionada Sacra Capilla del Salvador de Úbeda, cuya complejísima esquina de acceso a la sacristía la convierte en un prodigio de cirugía escultórica y arquitectónica. Algo casi —casi— barroco.

En cambio, en el Palacio del Deán Ortega, Vandelvira fue más sobrio, más ordenado, más pulcro. Tan pulcro, ordenado y sobrio, tan canónicamente renacentista que, contemplando la fachada, se diría que se levanta en Florencia. Pero no, claro. Estamos en España y, de hecho, en Andalucía. Y en el interior, las columnas del patio, esbeltas como junquillos recuerdan tanto a Italia como a las columnas nazaríes de Granada. Porque la arquitectura española, también la del Renacimiento, siempre ha sido híbrida, compleja y mestiza, y el Palacio del Deán es un símbolo renacentista, pero sus pasajes los sujetan columnillas y en los patios burbujean las fuentes y las ventanas se tamizan con celosías que filtran el mundo.

En el exterior, Vandelvira construyó huecos que dejan que el cielo se interne de puntillas dentro de ellos, y uno de esos huecos es una ventana que desafía al tiempo. Una ventana infinita. La ventana que miró Federico García Lorca.

El hueco suroeste del Palacio del Deán es un ejemplo precioso de la ventana en esquina, uno de los artefactos del renacimiento español más característicos que existen. Pero este hueco no es igual que los demás; aquí, Vandelvira produjo tal sofisticación que ni siquiera pertenece al Renacimiento. El aire entra y sale y, en medio, una columna; pero una columna de mármol blanco que nos está diciendo que esa fracción de aire es otra cosa. Que no es fachada. Esa distinción radical entre fachada y estructura es tan renacentista como barroca, lo cual ya sería formidable, pero es que la columna de mármol ni siquiera sostiene carga; es puramente decorativa. Y esto es abrumador.

Y aún hay algo más, siempre hay algo más. Mirado desde el acceso a la plaza, mirado desde donde lo miró Lorca, mirado desde donde se tiene que mirar, el hueco entra y sale y distingue la fachada de piedra de la fachada privada de enfoscado. Esta distinción de lo que es fachada de lo que es solo cerramiento, y el hecho de que lo enseñe directamente, anticipa conceptos que llegarían tres siglos y medio después. Conceptualmente es arquitectura moderna. Es un hueco fuera del tiempo.

En 1929, más de tres siglos y medio después de su construcción, el Palacio del Deán Ortega pasó a manos del Estado y fue inaugurado como Parador de Turismo el 10 de diciembre de 1930. En ese momento pasaba a ser propiedad de todos, aunque, en realidad, su clientela era más bien pudiente. Cien años más tarde sigue siendo Parador de Turismo pero cualquiera puede alojarse en sus habitaciones. Algunas tienen cuatro metros de altura libre y desde su balcón casi se puede tocar la fachada del Salvador. En otras te puedes asomar a un hueco infinito para escuchar a los mil gorriones que, como un altavoz del universo, se posan cada mañana en el ciprés que crece enfrente.

TINIEBLA

Prefacio
Certeza y probabilidad

El oro del hombre muerto
Bodie. California, EE. UU.

El puente de Pelješac no es un puente normal
Puente de Pelješac. Croacia

Los tubos están malditos
Casa de los Tubos. Monterrey, México

Anomalía lingüística
QuayWest I. Vancouver, Canadá

Los mató el edificio
Bloque 7. Kramatorsk, Ucrania

Americanos, os recibimos con alegría
Monasterio de Santa María la Real de Sacramenia. Miami, EE. UU.

La catedral de las tormentas
G-CANS. Tokio, Japón

Trampa e hipnosis
Efecto Gruen. El mundo

La señora Jane Ball-Groom recuerda su vida en Harlem
Soul City. Carolina del Norte, EE. UU.

Restos de amor de la catástrofe
Presa de Malpasset. Fréjus, Francia

PREFACIO

Certeza y probabilidad

Cuando Erwin Schrödinger enunció su modelo atómico en 1926, nos dejó huérfanos. Apoyado en la desigualdad onda/corpúsculo de De Broglie y en las investigaciones de Heisenberg (el físico, no el traficante de metanfetaminas), su interpretación de la realidad se llevó por delante más de un siglo de teorías. No solo volvió medio tarumba a un gato teórico; nos colocó a todos delante de un concepto inabarcable: la probabilidad. Y, al hacerlo, mató definitivamente a Dios.

Schrödinger eliminó las certezas y, sin ellas, no es posible separar la luz de la tiniebla, como afirma la Biblia. De hecho, la tiniebla ya no es la ausencia de luz. La tiniebla es una nube de partículas oscuras, luminosas, traslúcidas, cargadas, ligeras y masivas, bailando un vals probabilístico.

Vampiros que construyen puentes de hormigón, centros comerciales que son plantas carnívoras, decenas de miles de cajas infectadas que guardan un monasterio en su interior o rascacielos que hablan lenguajes de otro mundo. Internarse en la tiniebla no es perderse, es rastrear los patrones invisibles que nos rodean, identificarlos y reconstruirlos lo mejor que sepamos.

1

El oro del hombre muerto

Bodie. California, EE. UU.

38° 12′ 44″ N, 119° 0′ 44″ O

Sé que los días que tengo por delante son menos que los que he dejado atrás. No se puede escapar a este hecho tan básico de la contabilidad. A cada uno de nosotros se nos asigna una cierta cantidad de tiempo. Cuánto, solo Dios lo sabe. No podemos invertir en ello. No podemos esperar un retorno de ningún tipo. Lo único que podemos hacer es gastarlo, segundo a segundo, década a década, hasta que se acabe. Aun así, incluso si nuestros días en esta Tierra son limitados, siempre podemos, a través del trabajo y la industria, intentar extender nuestra influencia en el futuro.

HERNÁN DÍAZ, *Fortuna*

Cuando los visitantes acceden al Bodie State Historic Park, un pequeño recinto al aire libre de apenas un kilómetro cuadrado al este de California, junto a la frontera con el estado de Nevada, los guardas siempre les advierten que está prohibido tocar nada de lo que se encuentren una vez cruzados los portones. Al otro lado hay un pueblo congelado en el tiempo. Platos en las mesas, cuadernos en los pupitres y pianos a media canción. Todo exactamente idéntico a como estaba el día en que se abandonó. Y, según cuentan allí, nada se puede tocar si no quieres que sobre ti caiga la maldición del oro del hombre muerto.

A finales del verano de 1859, un pequeño grupo de buscadores de oro se internaron en el valle de Willow Creek, al este de California. Entre ellos se encontraba un viejo pistolero retirado en busca, nunca mejor dicho, de un futuro mejor. Se llamaba William S. Bodey. Tras varias semanas infructuosas y cada vez más desesperadas, Bodey

encontró una veta de oro y plata en el lecho de un riachuelo escondido y sin nombre. La fiebre del oro californiano había convertido las vidas de miles de hombres sin suerte en una carrera, y ellos habían ganado. Era 30 de octubre de 1859.

Tres días después, en medio del valle, donde el riachuelo comenzaba a unirse al Aurora Canyon, se desató una terrible tormenta de nieve. Faltaba más de un mes para que el tiempo fuese tan frío y más en un estado que debía su nombre al calor. Era inexplicable. Era imposible. Los buscadores se refugiaron a toda prisa en una cueva natural, pero Bodey no estaba dispuesto a perder la buena vida que acababa de ganar, así que quiso salvar todo el oro que había conseguido, pero el oro pesaba demasiado, los fardos pesaban demasiado, las piernas del viejo pistolero pesaban demasiado. Al día siguiente, los otros buscadores encontraron su cadáver bajo la nieve y lo enterraron sin demasiado boato, si bien antes le quitaron todo el oro. Al fin y al cabo, él no iba a necesitarlo. Lo que no sabían es que, al hacerlo, al quitarle lo que era suyo, habían desencadenado una maldición que acabaría con un pueblo que aún ni siquiera había nacido.

Pasó un año y, en vista de que la veta no se acababa, tanto los hombres que llegaron allí al principio como los demás que se les unieron fundaron un pequeño pueblo junto al riachuelo. Lo llamaron como a su antiguo amigo, pero como nunca habían visto su nombre escrito, lo deletrearon como recordaban. Había nacido Bodie, California.

Durante las siguientes décadas, Bodie creció más o menos al calor de la minería hasta que, en 1890, un enorme filón convirtió el pueblo en una pequeña ciudad con más de diez mil habitantes censados más los que no quisieran aparecer en ningún registro. En su apogeo, la Main Street de Bodie contaba con sesenta y cinco bares y salones, cuarenta tiendas de comestibles y materiales, diez sucursales bancarias, dos bandas de música, tres funerarias y una cárcel. Cada vez llegaba más gente a Bodie y cada vez moría más gente en Bodie. Las peleas y los tiroteos eran frecuentes y la ciudad cogió la fama de tierra sin ley. A sus habitantes los llamaban «The Bad Men of Bodie», los hombres malos de Bodie. Y quizá lo eran.

Pero el metal precioso comenzó a escasear y, como además, llegaron al pueblo rumores de nuevas vetas en Utah y Arizona, la gente de Bodie fue abandonando el pueblo poco a poco. En cada mudanza, los hombres y las familias vaciaron sus casas y sus alacenas y se llevaron sus pistolas y sus aperos, sus vajillas y sus caballos, que eran los caballos, las vajillas, los aperos y las pistolas que habían comprado el oro de William S. Bodey.

A principios de 1912, cuando ya la mayoría de los bares y los comercios habían cerrado sus puertas y solo quedaba en activo uno de los siete periódicos que se publicaban en la ciudad, un enorme incendio se declaró en una de las minas. En una de las más antiguas. Y lo arrasó todo. Dicen las leyendas locales que los pocos habitantes que aún permanecían allí se refugiaron en la iglesia y vieron deambulando por las calles del pueblo en llamas a la figura fantasmagórica de un viejo pistolero. Y dicen que le oyeron gritar: «Que os sirva de aviso. ¡NO TOQUÉIS LO QUE ES MÍO!». A la mañana siguiente se habían consumido todas las casas de todos aquellos que se habían ido de Bodie. Solo quedaban en pie un puñado de edificios y la iglesia, de madera, pero milagrosamente intacta entre el pasto negro y consumido.

Por supuesto, el folclore y la leyenda atribuyó tanto el declive de la pequeña ciudad como el incendio que la arrasó al fantasma del viejo William Bodey, al que comenzaron a llamar Wakeman, «El que despierta». Con el paso de los años, la leyenda creció y creció mientras el pueblo quedaba cada vez más vacío. Los chismorreos extendían nuevos rumores que afirmaban que quienes se llevaban consigo algo del pueblo al abandonarlo sufrían terribles rachas de mala suerte: divorcios, muertes de hijos recién nacidos, enfermedades terribles. Por eso, cuando los vecinos no tenían más remedio que irse de Bodie, pues ya no había nada que hacer y nada que comer allí, dejaban las cosas exactamente igual a como estuviesen ese último día antes de partir. Los platos en las cocinas, los tarros en las despensas, los cajones de las cómodas llenos, las estufas a medio consumir, los coches como si acabasen de surcar las calles embarradas.

Bodie fue abandonado definitivamente en 1942. En 1961 fue inscrito en el Archivo Nacional de Lugares Históricos y, en 1962, se creó el Bodie

State Park, con el objetivo de conservar el pueblo tal y como estaba. Como un bloque de ámbar en el que casi se puede escuchar el sermón interrumpido en la iglesia y el billar repiqueteando en el salón. En las visitas guiadas que comenzaron a organizarse desde que se abrió el parque, los guardas siempre avisaban de que nadie, nunca, bajo ningún concepto, se llevase nada del pueblo. Ni un plato, ni un vaso, ni una tabla, ni un clavo y ni siquiera una roca. Porque, si lo hacían, caería sobre ellos la maldición. Y, aun así, lo hacían. Casi cada semana, a los buzones del parque llegaban paquetes con objetos robados de Bodie y cartas de disculpa. «Desde que fuimos allí, nuestra vida está sumida en la desgracia». «Este clavo es de Bodie. Esto no debería haber pasado. Nada debería salir de Bodie».

Parece inexplicable y, sin embargo, hay una explicación. Porque las leyendas y las maldiciones siempre nacen por un motivo y la maldición del oro del viejo pistolero de Bodie tiene un motivo muy preciso, aunque no nació a principios del siglo XX y ni siquiera hubo nunca un viejo pistolero. La leyenda comenzó a contarse a finales de los años 60, poco después de la inauguración del Bodie State Historic Park, y la propagó la propia dirección del parque para evitar las continuas vandalizaciones del pueblo. En esos años 60 y 70, la gente que llegaba al parque se encontraba dentro de algo muy parecido al decorado de un Western, pero con el añadido de que era un lugar real, así que, en cuanto nadie los veía, se llevaban tarros, jarrones, sillas e incluso una vez llegaron a robar un piano entero. Con la maldición del pistolero fantasma, los guardas esperaban que los visitantes se cortasen un poco en lo del pillaje. Y funcionó durante un tiempo, pero entonces llegó otra maldición: la del turismo idiota.

Porque hay demasiadas personas que no entienden lo que es el patrimonio y, si les hace gracia visitar un pueblo abandonado, aún les hace más gracia que ese pueblo esté abandonado y maldito. Así que lo de robar cosas para luego devolverlas en paquetes se llegó a convertir en un juego irrespetuoso que ponía en peligro la integridad de un pueblo que es un símbolo de los Estados Unidos de América.

Por eso, a partir de 2015, la dirección del parque decidió que los guardas ya no contasen la leyenda de William S. Bodey ni la maldición

que lanzó sobre el pueblo. Concluyeron que hay demasiados cretinos y que lo mejor para conservar el parque es dejarlo tranquilamente para que el tiempo lo oxide. Bueno, eso y poner unas multas astronómicas a cualquiera que se le ocurra tocarlo.

2

El puente de Pelješac no es un puente normal

Puente de Pelješac. Croacia

42° 55' 58.08'' N, 17° 32' 12.84'' E

Así que tú, como hacen los demás, participarías en este juego mental contra mí ¡Ayudarías a estos hombres a cazarme y frustrar mis designios! Ahora sabes, como ellos ya saben en parte y dentro de poco sabrán plenamente, lo que es cruzarse en mi camino. Deberían haber guardado sus energías para utilizarlas más cerca de mi casa. Mientras ellos jugaban con su ingenio contra mí —contra mí, que comandaba naciones, intrigaba por ellas y luchaba por ellas, cientos de años antes de que nacieran— yo ya los estaba contrarrestando.

Y tú, su ser más amado, eres ahora mía, carne de mi carne; sangre de mi sangre; mi familia. El generoso lagar del que beberé por un tiempo, y que más tarde será mi compañera y mi ayudante. Tú también serás vengada; porque ninguno de ellos dejará de atender vuestras necesidades.

Me has ayudado a resurgir; ahora acudirás a mi llamada.

BRAM STOKER, *Drácula*

A primera vista, el puente de Pelješac parece un puente moderno de hormigón, normal y corriente, con una carretera por la que pasan coches. Pero resulta que es un puente que salta sobre un país y la culpa de su existencia —al menos en parte— es ni más ni menos que de Drácula.

La mejor manera de contar su historia es suponer que somos bosnios o hemos ido de viaje a Bosnia y, un día de especial calor, queremos darnos un baño en el Adriático para refrescarnos. ¿Cómo lo haríamos? Pues malamente, porque si miramos a un mapa, resulta que Croacia, además de hacer frontera con Bosnia al norte, nos tapa todo el frente marítimo del este con un estrecho brazo de tierra. Bueno, todo,

todo, no. Resulta que hay una pequeñísima zona costera que atraviesa ese brazo de Croacia. Se llama Neum y es el único pueblo con playa de la única área con playa de Bosnia. En total solo son veinte kilómetros de línea marítima, lo que convierte a Bosnia en el país con menos costa de los que cuentan con salida al mar. Como es lógico, Neum está lleno de hoteles, chiringuitos y todo tipo de resorts turísticos porque, o sea, es que es la única manera de que los bosnios vayan a la playa sin cruzar un puesto fronterizo.

Pero aún más curioso que esa costa tan chiquitica de Bosnia es el hecho de que la preciosa ciudad amurallada de Dubrovnik, al sur de Neum, esté en un exclave separado del resto de Croacia, país al que pertenece. Separado, precisamente, por Neum. Para entender este follón geográfico, tenemos que hablar de un personaje muy importante en la zona. Tatachán: Drácula. Pero no Drácula el de la novela epistolar de Bram Stoker ni el de la estupenda adaptación cinematográfica de Francis Ford Coppola, sino del hombre real en el que se inspiró el personaje. Es decir, de Vlad III, príncipe de Valaquia a mediados del siglo XV y héroe nacional de Rumanía en la actualidad, también conocido como Vlad Țepeș, Vlad el Empalador —que es el significado de Țepeș en rumano— y Vlad Drăculea, por ser hijo de Vlad II Dracul.

La cosa con Vlad es que se tiró toda su vida liándose a mamporros con y contra los otomanos, quienes, por aquel entonces, ya eran un Imperio muy poderoso. Y digo «con y contra» porque a veces se enfrentó a ellos, a veces se alió con ellos, a veces se aprovechó de ellos y a veces les tocó mucho las narices. La vez que más se las tocó fue en 1462, cuando el sultán Mehmed II mandó unos emisarios para que Vlad le rindiera vasallaje y el tío Vlad decidió hacer con ellos lo que mejor se le daba hacer: empalarlos. Al final, Mehmed II derrocó a Vlad pero las hazañas —y la crueldad— del Empalador recorrieron Europa durante siglos.

En los siguientes doscientos años, la situación en la zona se mantuvo como era normal en la época: guerreando día sí y día también todos contra todos. Que si los venecianos, que si los turcos, que si los Habsburgo, que si los húngaros, que si el Sacro Imperio Romano

Germánico. A ver, lo cierto es que no todos se metían en follones. En Dubrovnik pasaban bastante de esas movidas; ellos llevaban siendo república independiente —la República de Ragusa, fantástico nombre — desde 1358 y, aunque tenían una relación de semivasallaje con los turcos desde el siglo XV, en realidad iban a su bola comerciando por el Adriático con quienes les apetecía. Como una suerte de puerto franco de la Baja Edad Media y el Renacimiento. Pero entonces llegó 1683 y el Imperio otomano, al mando del gran visir Kara Mustafá, intentó hacer lo que no pudo lograr Sulimán el Magnífico un siglo antes: conquistar el corazón de Europa. Tomar Viena.

El segundo sitio de Viena enfrentó a los otomanos contra La Liga Santa, que es otra cosa con un nombre chulísimo, aunque no fuese verdaderamente La Liga Santa, sino una Liga Santa, concretamente la novena que se formaba en la historia. Esta Liga Santa Novena Edición Turbopropulsada estaba compuesta por la Casa de Habsburgo, el Sacro Imperio Romano Germánico, la Confederación Polaco-Lituana, el Zarato de Moscú y —atención a esto— la República de Venecia. ¿Por qué hay que prestar atención a la República de Venecia? Pues porque las verdaderas ambiciones de los venecianos no pasaban por defender Viena sino por reconquistar la provincia romana de Dalmacia. O sea, la costa este del Adriático. O sea, desde el norte hasta Dubrovnik.

Los ragusos estaban bastante acojonados ante la perspectiva de que los venecianos quisieran conquistarlos mientras el resto de la peña estaba liada en Viena, así que pidieron ayuda a los otomanos, pero los otomanos dijeron que un momento, chavales. Como ya dije, las hazañas de Vlad el Empalador perduraron —y perduran— durante siglos, así que los turcos no estaban por la labor de mandar emisarios a republiquitas a cambio de nada, no sea que los insertasen en picas como kebabs humanos. En vista de las reticencias, la gente de Dubrovnik decidió llevar a cabo una maniobra diplomática formidable. Se remangaron los pantalones. Es decir, se remangaron los pantalones geoestratégicamente hablando. Cedieron un trozo de su territorio al Imperio otomano. Exactamente el trozo de territorio que luego ocuparía la ciudad de Neum, dividiendo a la futura Croacia en dos.

Al regalarles terreno, demostraban a los turcos que eran buenos vasallos y, además, si los venecianos querían conquistarlos tenían que atravesar territorio enemigo y el asunto era mucho más peliagudo que enfrentarse solo a los ragusos. Y la cosa funcionó.

Dubrovnik se mantuvo independiente hasta la conquista de Napoleón en 1808. Después llegaría el Imperio austriaco y luego el austrohúngaro y después la Yugoslavia de Tito, tras la Segunda Guerra Mundial, y ese pequeño trozo de costa dejó de tener sentido geopolítico porque todo era más o menos lo mismo. En los 90 estalló la Guerra de los Balcanes, que es un periodo demasiado reciente y demasiado sangriento como para bromear sobre él. Nos abrió los ojos a muchos occidentales no solo ante la fragilidad de Europa, sino también respecto a la influencia que el Imperio otomano tuvo sobre Bosnia y Herzegovina, país con una población musulmana superior al 60%, lo cual explica que los monolitos del Monumento al Genocidio de Srebrenica estén grabados en árabe.

Con la llegada de la paz, la doble frontera de Neum entre Croacia y Bosnia-Herzegovina se convirtió en un engorro para los croatas, más aún tras la entrada del país en la Unión Europea en 2013. Como no podía ser que tú disfrutases libertad de movimiento por veintisiete países pero luego para ir a Dubrovnik, que está dentro de tu propio país, tuvieses que pasar dos puestos fronterizos en veinte kilómetros, las autoridades croatas decidieron solucionarlo, y aquí cerramos el círculo, con un puente. El puente de Pelješac.

Un puente desde la península de Pelješac hasta el resto de Croacia, que se inauguró en julio de 2022 y mide 2404 metros. Un puente que salta sobre Bosnia y el Adriático pero, sobre todo, salta por la atribulada historia de una de las zonas más atribuladas —y más bellas — de Europa.

3

Los tubos están malditos

Casa de los Tubos. Monterrey, México

25° 41' 11.81'' N, -100° 18' 58.01'' E

> *Cuanto menos comas, bebas, compres libros, vayas al teatro, a salones de baile o al bar, y cuanto menos pienses, ames, teorices, cantes, pintes o hagas esgrima, más podrás ahorrar y mayor será tu tesoro, que ni la polilla ni el óxido corromperán: tu capital. Cuanto menos eres, menos expresas tu vida; cuanto más tienes, mayor es tu vida alienada y mayores son los ahorros de tu existencia alienada*
>
> KARL MARX, *Manuscritos económicos y filosóficos*

Las casas embrujadas son uno de los fenómenos más enraizados en la cultura y el folclore arquitectónico. Normalmente, la típica casa embrujada suele ser una mansión antigua, algo decimonónico, como los cuentos góticos de fantasmas; bastante más raro es que haya una obra de arquitectura contemporánea maldita. Una casa moderna embrujada. En México, donde cuentan con un folclore riquísimo que entrelaza vida y muerte en cien leyendas y cien celebraciones, se levanta una.

Cuentan los locales que, a mediados de los años 70, se acercó por Monterrey un hombre adinerado de unos cuarenta y cinco años. Viudo desde hacía poco tiempo, venía con su hija, una niña discapacitada que necesitaba de una silla de ruedas —y de quien la empujase— para desplazarse. Poco más se sabía del padre y la hija, además de sus necesidades especiales; ni de dónde eran ni quién fue la madre ni si el hombre se había desposado en segundas nupcias, pues allí no había señal de ninguna mujer. Parecía que vinieran de lejos y que estuviesen

escapando de algún suceso trágico, quizá el que les amputó la familia, dejándola en un cuadro tan penoso.

El caso es que, como manera de empezar de nuevo, el padre quiso regalar una casa a su hija; una casa que cubriese sus necesidades de movilidad y le devolviese la sonrisa. Para ello compró una parcela en la colonia Contry en Guadalupe, al sur de Monterrey. Contrató a un arquitecto y le dijo: «Quiero que mi hija pueda moverse libremente por la casa».

Tras varios meses de trabajo, el arquitecto diseñó una casa llena de rampas que ascendían en recorridos leves hasta llegar a las últimas plantas, donde se abrían enormes ventanales con vistas a la ciudad. Rampas que giraban en recorridos circulares, tendidas y juguetonas. Una casa formada por prismas circulares que se convertían en patios de diversiones para una niña en silla de ruedas. Sin embargo, desde fuera no se veía nada de lo que anticipaba el interior. La imagen era extraña y un poco ominosa y los cilindros parecían más bien una colección de silos de hormigón. Los vecinos la llamaron la «Casa de los Tubos».

La imagen funesta de la casa se fue acuciando y complicando a medida que avanzaba la construcción y la relación entre los albañiles, el arquitecto y el propietario se volvía más áspera. Según el arquitecto, los obreros no estaban preparados para ejecutar una obra con una geometría tan compleja; según los trabajadores…

… la casa les hablaba.

Les decía: «No les quiero aquí» y «No pertenecen a mi mundo». Las herramientas les desaparecían y los trabajadores se culpaban entre sí. Cada vez bebían más en la obra y cada vez veían y escuchaban más cosas extrañas en el interior de esos tubos. «Los tubos están malditos, patrón», decían. Entonces comenzaron las desgracias.

Una noche, los albañiles, el arquitecto y el propietario se reunieron en una gran cena de reconciliación. Allí se comió cabrito al pastor y arrachera pero también se bebió gran cantidad de cerveza, mezcal y atole blanco. Todos rieron y todos se emborracharon. Todos excepto Alberto, el obrero más serio, quien además era abstemio. Todos se fueron, pero no todos regresaron. Cuando la cuadrilla volvió a la obra a

la mañana siguiente se encontraron, en el fondo de uno de los ojos de las rampas, el cuerpo destrozado y sin vida de Alberto. Los albañiles huyeron en desbandada pero el propietario no se rindió. No podía tirar por la borda la casa que iba a regalar a su niña. La casa que la haría feliz al fin. Así que volvió con ella a la construcción; quería enseñarle cómo estaba quedando y quería enseñarle cómo iba a ser. Cuán felices vivirían allí, con el viento y el sol y las vistas de la montaña a un lado y de la gran ciudad al otro. Pero, en cuanto la niña puso una de sus ruedas en la rampa principal, un embrujo poseyó al asiento y lo lanzó pisos arriba. «¡Auxilió, papá!», gritaba mientras la silla volaba arrastrada por una fuerza invisible hasta la última planta, hasta el fin de la rampa. Después cayó. Cayó quince metros. El padre se acercó al despojo tembloroso en que se había convertido su hija y escuchó unas últimas palabras que resonaron en la casa con un siniestro hilo de voz: «No pertenecen a mi mundo».

Algunas habladurías de los autóctonos dicen que, tras la terrible tragedia, el hombre se abandonó al alcohol y termino suicidándose. Otras afirman que, sencillamente, se marchó de allí para no volver nunca. Nadie sabe quién tenía la razón y quién sabía la verdad, pero la casa quedó como aquel último día, en obra gris, a medio terminar, durante cuarenta años.

En esos cuarenta años, la Casa de los Tubos fue vandalizada y ocupada por personas sin hogar; dentro de ella se grabaron documentales de miedo y los días y las noches alimentaron leyendas y más leyendas. Pero todas esas leyendas eran falsas. Todas, también la del padre y la niña en silla de ruedas y los obreros y la casa embrujada.

La verdadera maldición de la Casa de los Tubos fue una que se extendió por todo el mundo. La maldición de la crisis económica, que hace que un promotor se quede sin dinero, su obra se pare y, al final, se abandone a su suerte. Algo que sucedió a finales de los años 70 en todo el mundo por culpa de la crisis del petróleo de 1977. Algo que se repitió tras la crisis financiera de 2008.

Porque la Casa de los Tubos está en Contry, una urbanización donde las casas tienen un precio medio de unos 10 millones de pesos mexicanos, que vienen a ser unos 500 000 dólares, y esa cifra es el

doble de lo que se paga por una casa en el resto de Monterrey y del estado de Nuevo León. Casi diez veces más que el precio medio de una vivienda en México. Y en una urbanización de ese tipo, es preferible apelar a una maldición que admitir que esa casa que lleva cuarenta años abandonada la construyó alguien que, sencillamente, no pudo pagarla. La prueba es que la obra incompleta se vendió en 2016, se terminó y se amplió en una vivienda contemporánea de lujo e incluso ha ganado algún que otro premio de arquitectura. Y eso que, supuestamente, está maldita.

13

4

Anomalía lingüística

QuayWest I. Vancouver, Canadá

49° 16' 57.82'' N, -123° 7' 14.66'' E

> *Mi mensaje para ti es este: finge que tienes libre albedrío. Es esencial que te comportes como si tus decisiones importaran, aunque sepas que no es así. La realidad no es importante: lo importante en lo que crees, y creer la mentira es la única forma de evitar caminar en coma. La civilización ahora depende del autoengaño. Quizás siempre lo haya hecho.*
>
> TED CHIANG, *La historia de tu vida*

Hay edificios singulares que desafían las leyes de la realidad. A simple vista parecen bloques convencionales con ventanas convencionales, suelos convencionales y aseos convencionales ocupados por personas convencionales. Tal vez es un hotel, a lo mejor es un rascacielos de uso mixto, quizá una torre de oficinas de doscientos metros de altura. Pero, en realidad, son más que eso. Es el caso del edificio QuayWest I de Vancouver, un rascacielos de viviendas diseñado por el arquitecto James Cheng.

En mayo de 2015, un equipo de bomberos de Vancouver ejecutó un simulacro de incendio y rescate en el QuayWest I. Divididos en dos equipos, el equipo interior debía subir por las escaleras del edificio y encontrarse con el equipo exterior, que ascendería en una enorme plataforma extensible hasta el encuentro entre ambos, que se debía producir en el nivel 32, la última planta. Cuando el equipo interior llegó al descansillo marcado con el número 32 y se asomó a la ventana, se encontró con que esa no era la última planta y, de hecho, la plataforma del equipo exterior estaba cuatro pisos por encima. Sin embargo, los

bomberos de la plataforma habían contado el número de plantas y estaban absolutamente seguros de que esa era la planta 32. Efectivamente, el QuayWest I contaba con cuatro plantas más por el interior que por el exterior. Era un edificio más alto por dentro que por fuera, desafiando así a la razón y entrando en el territorio de la superstición. Porque esas cuatro plantas desaparecidas se esconden nada menos que en La Última Cena.

Según la marca Otis, aproximadamente el 45% de los ascensores que fabrican omiten el botón con el número 13. A veces lo sustituyen por un 12 A, un 12 B o la letra M (la decimotercera del alfabeto). En otras ocasiones, el eufemismo es más sutil y en el botón de marras pone «Planta cafetería» u «Oficinas». Lo que sea con tal de rendir pleitesía a la triscaidecafobia, vocablo griego que denomina el miedo irracional al número 13. Desde los 12+1 campeonatos del mundo de motociclismo ganados por Ángel Nieto pasando por el dodecafonismo consciente del compositor alemán Arnold Schönberg, quien curiosamente nació y murió un día 13, el decimotercer número de la serie entera es el rey del folclore numerológico occidental.

Originado durante la Edad Media por asociación con el número de comensales de La Última Cena, el miedo al 13 está presente en docenas de manifestaciones culturales a lo largo de los siglos. Con la llegada de la Ilustración, esta creencia debería haberse convertido en un chascarrillo sin importancia, pero si hay algo con más miedo que los seres humanos, son los seres humanos con dinero, y resulta que, según unos cuantos estudios de promotoras y hoteleros, hay un porcentaje no desdeñable de personas que rechazan alojarse en una habitación con el número 13 o que esté en la planta 13. Por eso Otis fabrica tantos ascensores sin el número trece. El problema parecería resuelto con los eufemismos, pero la situación se complica bastante más en edificios cuya planta 13 no se sustituye por la 12 A o la M, sino que directamente se elimina, continuando la progresión desde la 12 a la 14. Como si un nivel entero, con sus forjados, sus soportes, sus fachadas y tabiques, sus ventanas, sus puertas, sus pasillos, sus aseos y todas las personas que usan esos aseos, hubiese desaparecido.

Esto explicaría que en el QuayWest I hubiese una diferencia de una planta entre el exterior y el interior, no cuatro. Para resolver el enigma, hay que viajar a la nave extraterrestre de la película Arrival o a la del cuento de Ted Chiang La historia de tu vida en el que se basa el filme de Denis Villeneuve. El hilo sobre el que se articula la tesis del filme y el cuento es la hipótesis Sapir-Whorf. Enunciada en los años 40 del siglo XX por el antropólogo y lingüista estadounidense Edward Sapir y por su discípulo Benjamin Lee Whorf, la hipótesis establece el denominado principio de relatividad lingüística; es decir, que nuestra comprensión y conceptualización de la realidad está determinada por el lenguaje.

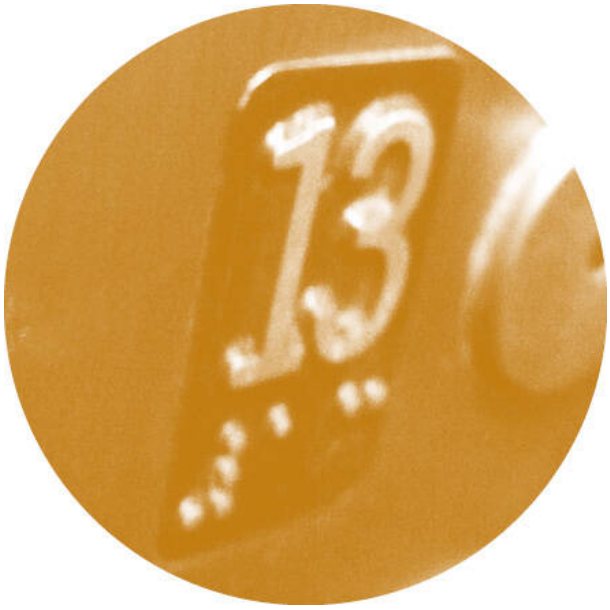
La hipótesis tiene varias categorizaciones y, al menos sus más estrictas han sido ya desacreditadas. Vamos, que por mucho que unos extraterrestres de siete patas no enseñasen su lenguaje circular, nuestra experimentación del tiempo seguirá siendo lineal. Sin embargo, hay una versión de la hipótesis, la denominada débil, que establece que «la lengua de un hablante tiene cierta influencia en la forma que este conceptualiza y memoriza la realidad». Lo cual nos lleva a China y, en realidad, a todos los países con lenguas sino-tibetanas; esto es, a los países con lenguajes cuya escritura se compone o se basa en el ideograma.

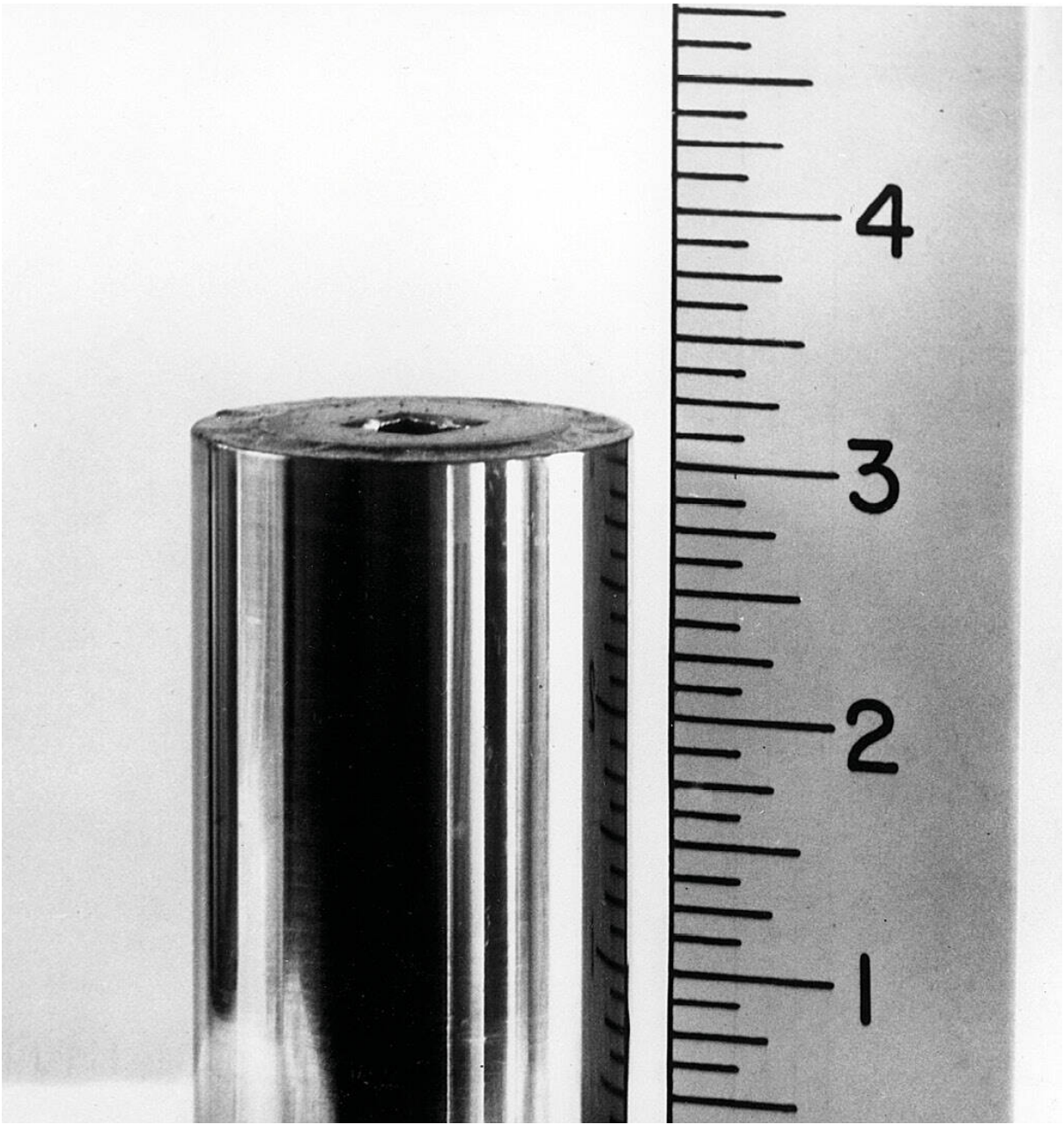
Las palabras «suerte» y «muerte» solo se diferencian en una letra pero sus significados son bien distintos y esa distinción es sencillísima al tratarse de escrituras de conceptualización abstracta como la occidental. En cambio, en un idioma como el mandarín, donde «persona» se escribe con un carácter que parece la silueta de un ser humano (人), y en el que el carácter de «prisionero» simula a esa silueta encerrada en una jaula (囚), la relación entre el lenguaje y la realidad es sensiblemente más directa. Por eso, es perfectamente normal que la superstición alfanumérica siga teniendo un peso notable en el Este asiático, y eso que la Revolución Cultural maoísta puso un buen empeño en eliminar cualquier tipo de cábala y superchería. Teniendo en cuenta que la civilización oriental es milenaria y su folclore es de los más ricos y consistentes del planeta, la reciente expansión comercial china también está exportando, junto a los dispositivos electrónicos, el miedo cultural al número cuatro.

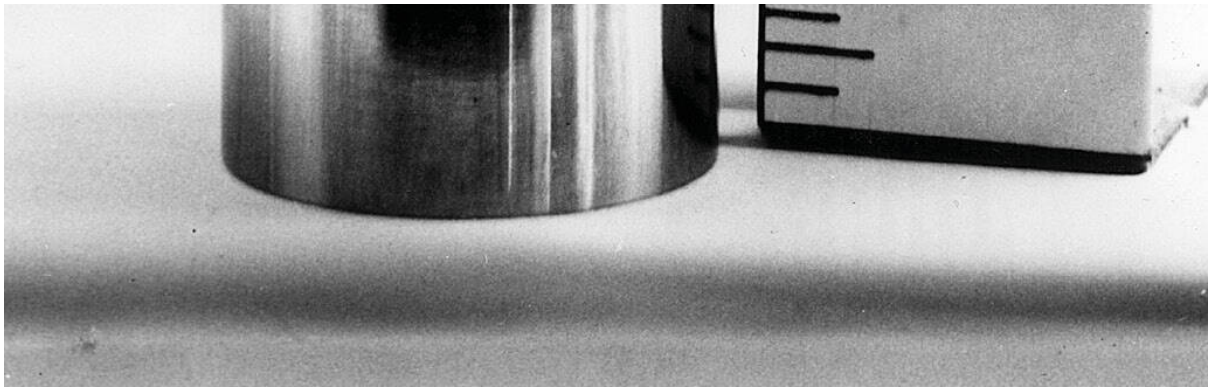
Es sencillo: en chino —y de forma análoga en japonés, coreano o vietnamita—, el número cuatro se pronuncia /sì/, algo muy parecido al sonido /sǐ/, que es el sonido de la palabra «muerte». Aunque los ideogramas son muy distintos —四 es cuatro y 死 es muerte—, la identificación sonora es prácticamente idéntica. Así, es frecuente que en los edificios de extremo oriente o de áreas con fuerte presencia asiática se elimine toda referencia a la planta cuatro, pero también a la 14, la 24, la 34 y cualquier número terminado en cuatro.

Si añadimos la tetrafobia de importación asiática al occidental miedo al 13, e incluso la italiana aversión al 17 —XVII se puede transformar si jugamos con él como con un anagrama en VIXI, latín para «he vivido»—, nos encontramos con torres como la irracional QuayWest I de Vancouver. Porque Vancouver es una ciudad con una comunidad de ascendencia oriental enorme, establecida allí desde mediados del xix y, el propio arquitecto, James Cheng, es de origen chino.

El fiasco del simulacro en la torre de Cheng fue responsable en gran parte de que las autoridades urbanísticas de Vancouver prohibiesen las supersticiones numéricas en los edificios de la ciudad. Porque si un bombero tiene que salvar a una persona atrapada en la planta 18 de un rascacielos en llamas, necesita saber con total seguridad que esa planta es la verdadera planta 18 y no la 17 o incluso la 16. Aunque vaya en contra de la comprensión lingüística que modeló el mundo de sus ancestros.




4
3
2
1



5

Los mató el edificio

Bloque 7. Kramatorsk, Ucrania

48° 44′ 21″ N, 37° 35′ 2″ E

No quiero morir sin cicatrices.

CHUCK PAHLANIUK, *El club de la lucha*

Sergey Ivanchuk aparece con su hijo en brazos en la puerta del hospital n.º 3 de Kramatorsk, al este de la República Soviética de Ucrania. Es enero de 1988 y la nieve cubre la ciudad, pero él ha recorrido casi volando los doscientos metros que separan el hospital de su casa en el Bloque 7 de la calle Gvardeytsiv Kantemirovtsiv.

Se mudaron el año pasado desde Odesa, y fue una suerte, porque casi todos los apartamentos en los bloques nuevos estaban ocupados. Eran los mejores edificios de la ciudad, «Con las comodidades de los capitalistas», solían decir los vecinos entre bromas y veras. Y tenían razón, el Bloque 7 de la calle Kantemirovtsiv se construyó apenas ocho años antes, y tiene ascensores, ventanas herméticas, calefacción y agua caliente constante. Quizá no son como las casas de los americanos, pero vivir allí es como vivir en Kiev o incluso en Moscú.

El apartamento que les concedieron las autoridades es un piso bastante amplio, con salón-comedor independiente, cocina, un cuarto de baño muy grande y un pequeño aseo y dos dormitorios, todos con ventana al exterior. La ventana es ideal para que su hijo mayor, Pavel, de dieciséis años, pueda estudiar tranquilamente. Quiere ser ingeniero, como él, aunque bien podría ser jugador de baloncesto, pues destaca en todas las competiciones juveniles de la ciudad.

Mientras espera al otro lado del box de urgencias donde han llevado a su hijo, Sergey no se preocupa por lo que llegará a ser. Solo quiere saber qué le pasa. Empezó hace unas semanas a sentirse muy decaído, con fiebre, escalofríos y sin apetito. Pensaron que sería una gripe pero la cosa no mejoró, así que hace tres días fueron al médico. Le diagnóstico una fuerte anemia y le recetó una medicación con hierro. «Pronto se recuperará», dijo. No se recuperó. Esta tarde, justo tras volver del instituto, Pavel se ha desmayado al entrar en su habitación. No es normal, esto no es normal.

Ahora, en el hospital, espera los resultados de los análisis. Espera un día. Espera tres días. Al cuarto, la doctora les da el diagnóstico definitivo: cáncer en la sangre. Leucemia. La vida de los Ivanchuk se desmorona. Ya no saben si Pavel será ingeniero o jugador de baloncesto; ya no saben si Pavel llegará a ser algo. Solo les queda esperar y confiar en la quimioterapia. Pero las cosas se vuelven a torcer.

Un mes después de que a Pavel le diagnosticasen la enfermedad, Marko, su hermano de once años, comienza a presentar los mismos síntomas: fiebre, escalofríos, pérdida de peso. Esta vez, los Ivanchuk no dudan y llevan al niño al hospital de inmediato. El diagnóstico es el mismo: leucemia. ¿Qué está pasando? Los médicos preguntan y repreguntan a los Ivanchuk si han tenido antecedentes de cáncer en la familia, pero ni Sergey ni su mujer recuerdan ningún caso. Lo que está pasando no puede ser una casualidad tétrica, tiene que haber una explicación.

Sergey la encuentra un día en el que, al dejar a sus hijos en casa tras las sesiones de quimio, baja a la tienda de comestibles que hay al otro lado de la calle. Suelen comprar en el supermercado a la salida del trabajo, así que es la primera vez que entra en esa tienda. Tras cobrar el queso, las patatas, el café y el tabaco que ha comprado, la dueña de la tienda, una mujer de cierta edad, pregunta a Sergey:

—Viven ustedes en el Bloque 7, ¿verdad?

—Sí, en el 7, justo enfrente.

—Allí vivían los Bondarenko. Eran muy amables.

—¿Los Bondarenko? —pregunta Sergey.

—Sí. Una joven viuda y sus dos hijos, una chica de unos dieciocho años y un chaval adolescente. Se vinieron a vivir justo cuando inauguraron el edificio, a principios de 1980. Recuerdo cuando toda esa parte de la calle era un solar, pero con lo de las Olimpiadas, construyeron bloques y bloques a toda prisa. La verdad es que hizo que el barrio fuese mucho más agradable, con tantos nuevos vecinos.

—Sí, muy agradable —contesta Sergey con desgana.

—La más agradable era la señora Bondarenko… Galina se llamaba.

—¿Qué quiere decir con que «se llamaba»?

—Murió la pobre. Murieron los tres, la madre y los dos hijos. Cáncer en la sangre, ¿sabe? Fue una tragedia.

En una fracción de segundo, Sergey pierde la noción de la realidad. Luego hace una pregunta que no sabe si quiere hacer:

—¿Y sabe en qué apartamento vivían los Bondarenko?

—Pues no lo sé con seguridad, pero seguro que vivían en la planta octava. Ella siempre se reía cuando decía que no importaba cuánto pesase la compra porque subiría las ocho plantas en un ascensor.

En un movimiento automático pero lentísimo, como si su mano no le perteneciese, Sergey Ivanchuk saca las llaves del bolsillo y mira a su llavero, aunque no lo llega a ver porque sabe perfectamente lo que pone en la placa metálica: «Apartamento 85». Planta octava.

Al día siguiente, Sergey se excusa de su trabajo y acude al departamento de vivienda de la ciudad. Allí lo confirma todo con horror: los primeros y únicos ocupantes del apartamento 85 fueron Galina Bondarenko y sus hijos, Svetlana y Anton. Vivieron allí desde 1980 hasta 1982. Corre al Hospital n.º 3 y pregunta por esos nombres:

—Comprenderá que no podemos darle esa información.

—Esas personas vivieron en mi apartamento. ¡Necesito saber de qué murieron!

Al poco, la misma doctora que trata a sus hijos vuelve con un expediente: leucemia hereditaria. Sergey no lo admite. No, no era hereditaria. No lo era. Los Bondarenko no murieron por un defecto congénito; murieron por culpa de lo mismo de lo que están muriendo sus hijos. Está en el edificio. Es el edificio.

Tras semanas y semanas insistiendo en que se haga un examen de radiación de su apartamento, Sergey apela a la reciente catástrofe de Chernobyl para involucrar a las autoridades. Así, casi un año después de que su hijo se desmayase, un equipo con trajes antirradiación se desplaza hasta el Bloque 7. «Es una inspección rutinaria», dicen a los vecinos intentando tranquilizarles. Nadie les cree.

A medida que los técnicos avanzan por el edificio, los registros de su contador Geiger se vuelven más aterradores. Casi 1000 Röntgen/año de radiación Gamma en el apartamento 85. Más de 1800 R/año justo en el dormitorio de Pavel. Una dosis de 1800 R/año es ciento sesenta veces más alta que la exposición máxima que recibe el trabajador de una central nuclear. Está tres veces por encima de la dosis mortal. Vivir en el apartamento 85 era condenarse a una muerte segura.

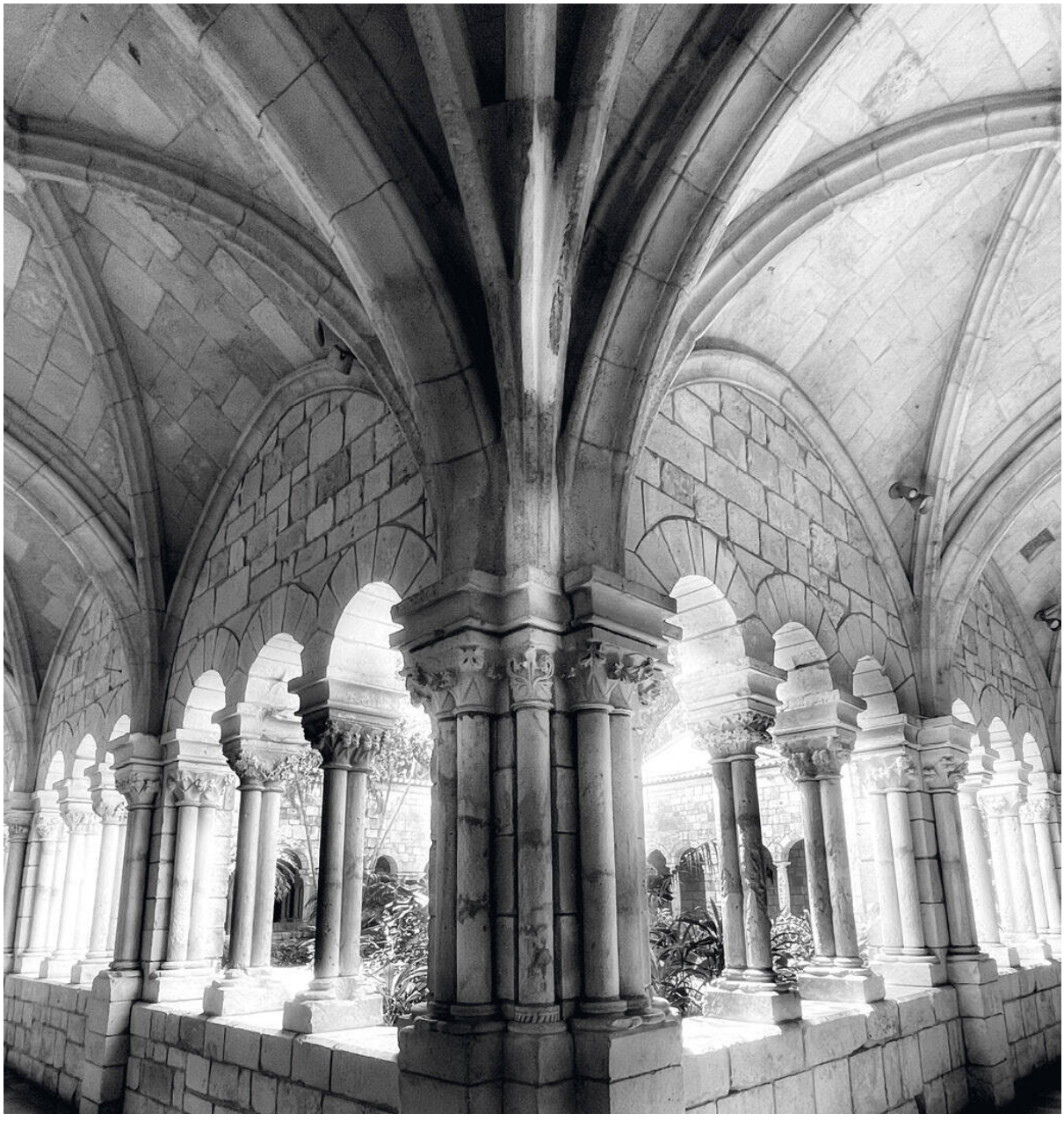
En dos días se evacúa el edificio y se hace un examen pormenorizado de cada pared, cada soporte, cada muro y cada forjado. Cuando llegan a la planta octava, perforan el muro exterior del dormitorio oeste del apartamento 85 y encuentran al asesino invisible: una cápsula de 8 milímetros de Cesio-137.

¿Qué había pasado? ¿Cómo es posible que un isótopo altamente radioactivo acabase embebido en el muro de hormigón de un bloque de viviendas? La respuesta la adelantó la dependienta de la tienda de comestibles: las Olimpiadas. Efectivamente, los Juegos Olímpicos de Moscú 80 fueron un reto propagandístico para la Unión Soviética. Debían demostrar al mundo que podían organizar un evento de semejantes proporciones y, además, tenían que mostrar que la vida en la URSS era tan confortable como en Occidente. Así que, además de construir estadios y pabellones, muchas de las ciudades de la Unión Soviética —no solo Moscú o Leningrado— experimentaron una notable renovación arquitectónica y urbana. En el caso de Kramatorsk, esa renovación supuso, entre otras cosas, el derribo de decenas de viejos edificios y la construcción a toda prisa de otros tantos bloques de viviendas «con las comodidades capitalistas». Uno de esos edificios fue el Bloque 7 de la calle Gvardeytsiv Kantemirovtsiv.

En la construcción del Bloque 7 se emplearon materiales traídos desde todos lados bajo una supervisión no siempre exquisita,

incluyendo grava extraída de la cantera de Karansky, a cientos de kilómetros de Kramatorsk. Según aclaró la investigación, en 1979, en esa misma cantera, se había extraviado un densímetro nuclear, un medidor de las propiedades del terreno, que contenía una cápsula de Cesio-137, necesaria para el funcionamiento del aparato. Tras una semana de búsqueda infructuosa del densímetro, los operarios dieron la búsqueda por terminada. Así, cuando las excavadoras entraron en la cantera de Karansky, junto con la grava se llevaron la cápsula de Cesio-137, que terminó embebida en el muro del Apartamento 85 del Bloque 7, condenando a muerte a todos los que viviesen allí.

Tras extraer la cápsula radioactiva, rehacer el muro y descontaminar todo el edificio, las autoridades permitieron que la gente volviera a sus casas. En cuanto a la familia Ivanchuk, no era este su nombre real y ni siquiera el de los Bondarenko, pues la Unión Soviética nunca reveló las identidades de los afectados. Y sin embargo, fue la investigación y la insistencia de un padre desconocido, al que hemos llamado Sergey, la que consiguió que nadie más se viera afectado por la radioactividad. Eso a él no le debió consolar demasiado porque, aunque su hijo menor salvó la vida, el mayor, al que hemos llamado Pavel, murió poco después, en ese mismo 1989.



6

Americanos, os recibimos con alegría

Monasterio de Santa María la Real de Sacramenia.
Miami, EE. UU.

41° 29' 56.21'' N, 3° 55' 28.94'' O

Los yanquis han venio', ¡Olé! el salero con mil regalos.
Y a las niñas bonitas van a obsequiarlas con aeroplanos
Con aeroplanos de chorro libre, que corta el aire.
Y también rascacielos bien conservaos en frigidaire.
Americanos, vienen a España guapos y sanos.
Viva el tronío de ese gran pueblo con poderío.
¡Ole Virginia y Michigan!, ¡y viva Tersas que no está mal!, no está mal.
Os recibimos, americanos con alegría.
¡Ole mi mare!, ¡Ole mi suegra y ole mi tía!
El plan Marshall nos llega del extranjero pa' nuestro habío.
Y con tantos parneses va a echar buen pelo Villar del Rio.
Traerán divisas pa' quien toree mejor corría.
Y medias y camisas pa' las mocitas más presumías.
Americanos, vienen a España guapos y sanos.
Viva el tronío de ese gran pueblo con poderío.
¡Ole Virginia y Michigan! ¡Y viva Tersas que no está mal!, no está mal.
Os recibimos, americanos con alegría.
¡Ole mi mare!, ¡Ole mi suegra y ole mi tía!

XANDRO VALERIO Y JOSÉ ANTONIO OCHAÍTA,
Coplilla de las divisas

En 1926, un mercante atracó en el puerto de Brooklyn cargado con once mil cajas de madera llenas de paja. Las cajas estaban cuidadosamente numeradas y en todas ellas aparecía una inscripción: «Byne-Hearst. Construction Materials». Aunque el trayecto había

durado casi un mes, Nueva York no era el destino final de las cajas. Debían viajar al otro lado del país. Al castillo de Ciudadano Kane.

En realidad, el personaje de Charles Foster Kane aún no existía porque la película de Orson Welles no se estrenaría hasta 1941. Quien sí existía era el hombre en el que se basaba el filme: el übermagnate William Randolph Hearts. Y si en la cinta de Welles, Kane era un megalómano que vivía en una gigantesca mansión llamada Xanadú, con cien habitaciones, zoológico y acuario privado y todo tipo de exageraciones decorativas, la realidad no se quedaba precisamente atrás.

A finales del xix, la familia Hearst había construido un espeluznante castillo neogótico en el norte de California, al que llamaban Wyntoon. La arquitectura del castillo, a base de diagonales de madera propias de una ciudad suiza, chapiteles apuntados, bóvedas de piedra y estancias sin el menor sentido de la proporción, cubiertas con alfombras y tapices inspirados en un medievo más folclórico que real, sirvió como inspiración directa para el Xanadú de Ciudadano Kane. Sin embargo, la propiedad pertenecía técnicamente a Phoebe Hearst, la madre de William Randolph, así que cuando la señora Hearst murió en 1919, el magnate decidió construir una nueva mansión en otro lugar de California, exclusivamente para él. El Castillo Hearst.

Diseñado por Julia Morgan, a la que se conocía como «la primera arquitecta estadounidense», el Castillo Hearst sí que es un auténtico desafío a la razón: fachada inspirada en la iglesia de Santa María la Mayor de Ronda, un refectorio medieval, una biblioteca gótica, salones propios del Palacio de Versalles, piscinas con templos clásicos reales importados desde Europa y una terma romana cubierta porque el lujo y la horterez parece que van casi siempre de la mano. Pero se ve que todos esos neogoticismos y neoclasicismos no le valían a Hearst ni a Morgan. Los mendas querían algo auténtico. Algo europeo de verdad. Y aquí es cuando entra en juego Arthur Byne, agente de arte de Hearst, residente en España y enamorado de la cultura española.

Las crónicas americanas dicen de Byne que era una figura «controvertida», lo cual es un eufemismo ciertamente muy destilado de lo que significó en realidad Byne. Es cierto que gracias a él se produjo

un fuerte revival de la cultura y el arte español en Estados Unidos, pero es igualmente cierto que sus trapicheos facilitaron algunos de los expolios más lamentables del país. Entre ellos, el del Monasterio de Santa María de Óvila, en Guadalajara y, sobre todo, el del Monasterio de Santa María la Real de Sacramenia, en Segovia.

Fundada por Alfonso VII de León en 1141, la abadía de Santa María la Real era un monasterio cisterciense levantado en el Coto de San Bernardo, un monte no demasiado escarpado junto al pueblo de Sacramenia. Efectivamente, «era» porque en Segovia ya solo queda esencialmente la iglesia. ¿Qué pasó con todo lo demás? ¿Qué pasó con el claustro, la sala capitular y el refectorio? Pues lo que pasó fue Arthur Byne. El agente de Hearst visitó la abadía en 1925 y, como llevaba noventa años en manos privadas tras la Desamortización, decidió que era ideal para su jefe. Llamó a Hearts y le dijo «Señor Hearst, he visto aquí una cosa que quedaría chulísima allí en su castillo de California. Sí, sí, un monasterio románico auténtico. Va a quedar fetén». Hearst le dio cuarenta mil dólares —que serían unos 680 000 en 2024— y Byne se llevó el monasterio. Así de sencillo.

A ver, lo cierto es que no fue tan sencillo porque lo de comprar patrimonio, además de inmoral, ya era ilegal, así que Byne documentaba todos los tejemanejes a mano y a una sola copia y, de hecho, el desmontaje del monasterio en 36 000 piedras fue algo bastante polémico. Es más, cuando guardó las 36 000 piedras en cajas y las subió a un barco, las cajas iban marcadas como simples «Materiales de construcción». Sí, dentro de esas cajas que llegaron a Brooklyn en 1926 no había solo paja.

Pero el Monasterio de Sacramenia nunca llegó a California. En ese mismo 1926 se había desatado una epidemia de fiebre aftosa en Europa y todos los barcos que llegaban a Nueva York debían pasar una cuarentena y deshacerse de cualquier cosa que pudiese transmitir la fiebre. Las piedras eran inmunes pero, en cambio, la paja que las recubría servía como peligroso vector de propagación del virus, así que las autoridades se pusieron manos a la obra. Abrieron las cajas, cuidadosamente numeradas y clasificadas para facilitar la posterior reconstrucción del monasterio, sacaron las piedras y la paja, quemaron

la paja y volvieron a meter las piedras con mucho menos cuidado, de tal manera que la numeración y la clasificación de las once mil cajas ya no sirvió para nada, pues ahora sus once mil contenidos estaban perfectamente desordenados. La prensa se hizo eco del asunto y lo bautizó como «el mayor *puzzle* de la historia».

En vista de lo imposible de la empresa, Hearst sencillamente renunció a las cajas, que quedaron guardadas en un almacén del puerto de Brooklyn. Con el *crack* del 29, el magnate se vio envuelto en graves problemas económicos y lo que menos le interesaba en aquel momento era recuperar un viejo monasterio español que, además, no tenía ni idea de cómo ensamblar, así que el Monasterio de Sacramenia permaneció medio olvidado durante más de veinticinco años, cual Arca de la Alianza de Indiana Jones. Hasta que, en 1952, dos inversores compraron las cajas de marras.

Los tipos se llamaban William Edgemon y Raymond Moss, venían de Cincinnati y se llevaron las piedras a Miami, donde volvieron a montar el Monasterio con unas buenas dosis de investigación y de pericia y también gracias a un montón de tiempo. Concretamente catorce años. La idea de Edgemon y Ross pasaba por convertir el Monasterio en una suerte de atracción turística. La anunciaron a bombo y platillo y la inauguraron en 1964, pero la cosa no funcionó porque, bueno, un edificio románico no era tan atractivo como Disneyland, así que los inversores que habían puesto el dinero para la reconstrucción tuvieron que revender el Monasterio a la diócesis local quien, a su vez, volvió a venderlo a un coronel del ejército quien, a su vez, y en una curiosa pirueta de la historia, lo regaló a la congregación de St. Bernard de Clairvaux. O sea, San Bernardo de Claraval. O sea, el monje que expandió la Orden del Císter por toda Europa en el siglo XII y responsable indirecto de la construcción original de Santa María la Real de Sacramenia.

A la iglesia de St. Bernard de Clairvaux también se la conoce como «Ancient Spanish Monastery». Con el tiempo, el claustro, la sala capitular y el refectorio que llegaron en once mil cajas —vete a saber si contaminadas— se han convertido en un notable atractivo turístico visitado por casi cincuenta mil personas cada año. Una abadía

cisterciense segoviana de hace novecientos años, en la que se ofician bodas, rodeada de pistas de tenis y a la que golpea cada día la brisa de North Miami Beach, un barrio de Miami que, curiosamente, no tiene playa.

7

La catedral de las tormentas

G-CANS. Tokio, Japón

35° 59′ 51″ N, 139° 48′ 42″ E

Hay días en que llueves, madre,
con esa lluvia tuya
que te hace parecer
una ciudad eternamente triste.
Y llueves tibia, suave, inútil y piadosa,
sobre las desgarradas alas
que regalaste a tu niña.

CARMEN MATUTE, *Ecos de casa vacía*

Desde el diluvio bíblico de Noé hasta el huracán Katrina, pasando por la tragedia de Malpasset o la del *camping* de Biescas, las lluvias torrenciales son la catástrofe natural más presente en el imaginario colectivo desde que existe la civilización. Hay algo fascinante y quizá perverso en comprender que el elemento más importante de la vida nos la pueda quitar en apenas unos minutos. Hay algo casi narrativo en ver caer la lluvia sin saber en qué momento dejará de ser un bien y se convertirá en una maldición.

Todas las tormentas comienzan con una llovizna pero, cuando braman, son devastadoras. Y si lo son en los campos y los ríos, lo son aún más cuando descargan sobre los lugares donde viven miles, cientos de miles e incluso millones de personas. Crecidas relámpago, aluviones, desbordamientos y, cuando las ciudades no pueden más, inundaciones. Idealmente, la mejor solución para absorber este tipo de inundaciones sería tener unas ciudades más porosas. Que permitiesen un drenaje más eficaz y más natural. Ciudades-esponja que introduzcan

una mayor superficie de suelo naturalmente drenante para permitir tanto la acumulación del agua de lluvia como, sobre todo, para evitar las inundaciones.

Porque ese es el verdadero problema de la mayoría de las ciudades, que su suelo está recubierto de una película impermeable en forma de pavimentos, de asfalto o de hormigón. Es algo normal, porque son muchos años —y muchos siglos— de construir sistemas que han necesitado esas capas impermeables: calzadas, canalizaciones de gas o eléctricas, túneles para el tráfico o ferrocarriles subterráneos. Y revertir todos esos siglos de impermeabilización para transformar la urbe en un artefacto poroso requiere mucho, muchísimo tiempo. Algo imposible cuando lo que apremia es, precisamente, el tiempo.

En 1990, Japón se vio azotado por una temporada de inundaciones especialmente virulentas. Atravesaron las islas dejando a su paso catorce muertos y cientos de heridos, además de cuantiosos daños materiales. El país no podía arriesgarse a que el desastre se repitiese, mucho menos en una zona urbana tan poblada como Tokio, pero la solución no podía pasar por espongizar la ciudad, porque un proceso tan complejo se dilataría durante décadas. Lo que hicieron fue construir una maravilla: el G-CANS. La catedral de las tormentas.

Construido entre 1992 y 1996, el G-CANS —cuyo nombre oficial es Canal de Descarga del Área Metropolitana Exterior— es un sistema monumental de drenaje. Una formidable obra de ingeniería que recoge el agua de las posibles crecidas en una superficie de cinco mil kilómetros cuadrados, de toda el área metropolitana de Tokio. Es decir, que protege de la catástrofe a más de treinta y siete millones de personas. Cuando el bienestar de un territorio del tamaño de una provincia y una población superior a la mayoría de los países de Europa depende de lo que construimos, lo que construimos escapa a las proporciones del ser humano. Pertenece a otro mundo. Por eso, el G-CANS se compone de seis silos de contención de 35 metros de diámetro por 65 de altura. Tan altos como un edificio de 21 plantas. Tan grandes que cabría la Estatua de la Libertad dentro de cada uno de ellos.

Pero los silos solo son un engranaje, una pieza del artefacto. La verdadera joya del G-CANS es el estanque de tormentas. Una sala de más de 13 000 metros cuadrados de superficie por 25 de altura sujeta por 59 pilares masivos de hormigón. Un espacio subterráneo de las dimensiones del universo.

El G-CANS no es único en el mundo, hay muchos otros estanques de tormentas y, de hecho, el más grande del planeta está excavado bajo el barrio madrileño de Arroyofresno. Estanque que, por cierto, se construyó en parte como consecuencia de la tormenta de junio del 95 que obligó a suspender la final de la Copa del Rey entre el Deportivo de la Coruña y el Valencia. Pero si bien todos estas construcciones son magníficas obras de ingeniería, hay algo distinto en el G-CANS. Algo que han entendido en Japón, al considerarlo no solo como una máquina sino desde la propia concepción del espacio que lo forma. Porque ese estanque también es una atracción turística y se puede visitar.

Tiene todo el sentido: el espacio del tanque del G-CANS, en su enormidad, en su repetición, en las sombras de sus columnas reflejadas en los charcos, en los restos del agua, es de una belleza sobrecogedora. Como la de una catedral.

Pero ¿dónde está la belleza? ¿Está en la similitud con otras cisternas hipóstilas como la maravillosa Cisterna Basílica de Estambul, construida hace mil quinientos años? ¿O incluso con la penumbra sublime de la Mezquita de Córdoba? No lo sé. Puede ser, desde luego, pero yo quiero pensar que, cuando nos enfrentamos a estos espacios, nos ponemos en contacto con algo distinto al propio concepto de la arquitectura. Porque la arquitectura es, por definición, la construcción de espacios para el ser humano; y el G-CANS, aunque se puede visitar, aunque se puede pasear por su interior, no está concebido para nosotros.

Tal y como yo lo entiendo, la belleza de la Catedral de las Tormentas de Tokio aparece cuando nos damos cuenta de que ese espacio es a lo que siempre ha aspirado la especie humana. Nuestro intento —y quizá nuestro triunfo— por controlar lo incontrolable.

8

Trampa e hipnosis

Efecto Gruen. El mundo

Saber donde está la trampa es el primer paso para escapar de ella.

FRANK HERBERT, *Dune*

¿Quién no ha vivido alguna vez —o muchas— eso de entrar a un centro comercial con la idea de comprar una cosa, pero dos horas después, no sabes ni lo que ha pasado pero llevas cinco bolsas distintas y no te acuerdas ni de lo que habías venido a buscar ni en qué tiendas has estado y ni siquiera dónde dejaste el coche? Pues eso se llama Efecto Gruen.

En 1938, un arquitecto judío-austriaco llamado Viktor Grünbaum emigró de una Austria recién anexionada a la Alemania nazi porque, bueno, era judío. Su destino: Nueva York. Grünbaum llegó a la Gran Manzana con una pinta elegantona, el pelo bien peinado y vestido con pajarita, pero solo ocho dólares en el bolsillo y sin saber una palabra de inglés. También llegó con su título de arquitecto que, en principio, no le sirvió para hacer grandes edificios, pero sí para labrarse una carrera en la arquitectura comercial, que es lo que mejor se le daba hacer.

Una vez se cambió el apellido por Gruen para parecer menos germánico, comenzó a trabajar en la decoración y el diseño interior de varias tiendas de Manhattan. Para ello, tuvo que sortear un problema bastante grave: en el Nueva York de los años 30 aún coleaba la Gran Depresión y la gente no estaba muy por la labor de irse de compras, así que el arquitecto austriaco le dio vueltas al asunto y desarrolló su primer gran artefacto arquitectónico que cambiaría el mundo. Inventó el escaparate.

Es cierto que los escaparates ya existían desde finales del xix y principios del xx, tanto en Europa como en Estados Unidos, pero en realidad, eran poco más que exposiciones de lo que se vendía; el reclamo de las tiendas funcionaba mediante rótulos más o menos vistosos. Lo que hizo Gruen fue transformar el escaparate en arquitectura. Gracias a diseños intrincados y cuidadosos que aprovechaban el espacio intersticial entre la tienda y la calle, sus escaparates no solo atraían a los clientes enseñando los productos que se vendían en el interior, sino que conseguían desvanecer la diferencia entre ese interior y el exterior. Eran lugares atractivos y luminosos, coloridos y deseables pero, sobre todo, eran espacios arquitectónicos.

Solo con lo de los escaparates, Gruen debería estar en todos los libros de historia, pero es que su carrera está unida a otro de los artefactos urbanos más importantes de la historia, quizá el más importante —y probablemente el más pernicioso— que ha salido de Estados Unidos: el suburbio americano.

Tras la Segunda Guerra Mundial, el *baby boom* provocó que decenas de miles de familias estadounidenses abandonasen la ciudad y se mudasen a casitas unifamiliares con jardín y garaje en un entorno seguro y controlado. Es decir, rodeados de otras casitas unifamiliares con jardín y garaje que a su vez estuvieran rodeadas de otras casitas unifamiliares con jardín y garaje en una expansión casi infecciosa por el territorio. La aparición de estos suburbios, que después serían objeto de deseo en todo el mundo al aparecer en cientos de series y películas americanas, trajo consigo dos consecuencias directas. La primera fue la explosión de la cultura del coche. Todos las mañanas, la gente que vivía allí tenía que coger el coche para ir a la ciudad a trabajar y volvía a cogerlo todas las tardes para regresar de la ciudad hasta el chalecito.

La segunda consecuencia del suburbio, e íntimamente relacionada con la primera, fue la desaparición del sector terciario. En las urbanizaciones solo hay viviendas, así que sus habitantes no solo tenían que conducir para ir a la ciudad a trabajar, también lo hacían si querían ir de compras o al cine o al teatro, porque todo el sector terciario seguía en el interior de las grandes urbes. Y, en los años 50, 60 y 70, las grandes urbes se estaban enfrentando a un problema muy

serio que, de hecho, venía derivado de la aparición de los suburbios. La criminalidad.

Como sabemos por West Side Story y The Warriors, al quedar despojada de la clase media, en las ciudades solo quedaron los estratos socioeconómicos más bajos. Eso significaba empobrecimiento general, advenimiento de las bandas e imperio del crimen, del pequeño y del organizado. Gruen detectó esta situación y, viniendo de la arquitectura comercial, ingenió una solución; había que proporcionar a los suburbanitas un lugar donde ir de compras, donde ir al cine, donde hacer algo que no fuese vivir o trabajar. Y tenía que ser un lugar atractivo y amable. Un lugar con buena luz, temperatura controlada y espacios amplios por donde pasear entre tienda y tienda, entre restaurante y restaurante, entre cine y tienda de helados. Un lugar para el ocio que fuese, sobre todo, seguro. Así, en 1956, nacía en Edina, Minnesota, el primer centro comercial moderno del mundo: Southdale Center.

En realidad, la idea de Victor Gruen era construir un colosal edificio de uso mixto, que además de tiendas y ocio, también contuviera viviendas, oficinas, guarderías y hasta bibliotecas. Pero como dijeron Kander y Ebb en «Cabaret», el dinero es lo que mueve el mundo, y los propietarios de Southdale Center dijeron que lo que daba pasta eran las tiendas y los restaurantes, así que de lo las viviendas y demás, nada de nada.

Quizá Southdale Center no era lo que Gruen había proyectado exactamente, pero con su plaza central a triple altura, sus grandes lámparas que colgaban del techo a distintos niveles cubriendo todo el espacio vertical, sus escaleras mecánicas y sus docenas de tiendas por todos lados, se convirtió en un éxito instantáneo. En una década, los centros comerciales se habían multiplicado por Estados Unidos y comenzaban a dar el salto a Europa. Miles, decenas de miles de cajas gigantescas completamente opacas al exterior salvo por lucernarios, donde cientos de miles de personas iban a comprar, al cine o, sencillamente, a pasar el rato. Victor Gruen había acertado de pleno.

El centro comercial era un lugar lleno de tiendas, de interior amable, seguro, bien iluminado y bien controlado. Y sí, el énfasis está

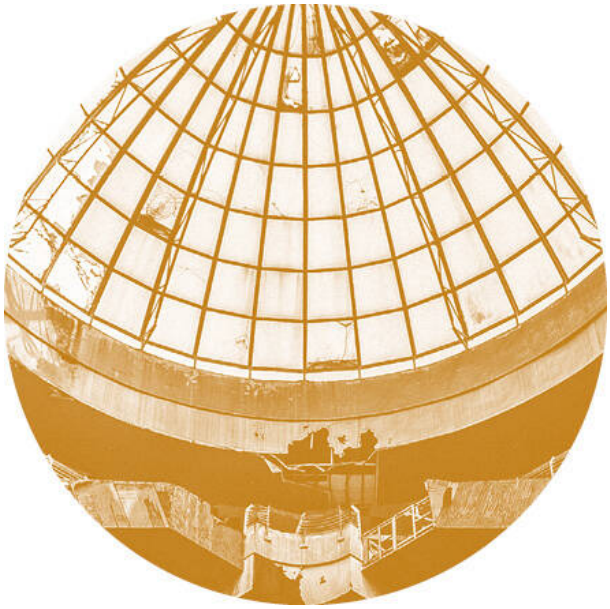
en la palabra «interior». Todo lo que define un centro comercial está en el interior; es un universo encerrado dentro de una caja. Y como todo es tan amable y tan controlado, y como las tiendas tienen sus escaparates vistosos y luminosos, y como dentro puedes hacer todas tus actividades de ocio y no hay ventanas al exterior, al final se produce un efecto de hipnosis comercial en la que se te olvida todo. Se te olvida cuándo llegaste y dónde aparcaste —porque recordemos que al centro comercial se va en coche. Se te olvida lo que viniste a hacer y hasta se te olvida cómo salir. Como adelanté en el primer párrafo, los sociólogos llaman a este fenómeno «Efecto Gruen» o «Transferencia Gruen».

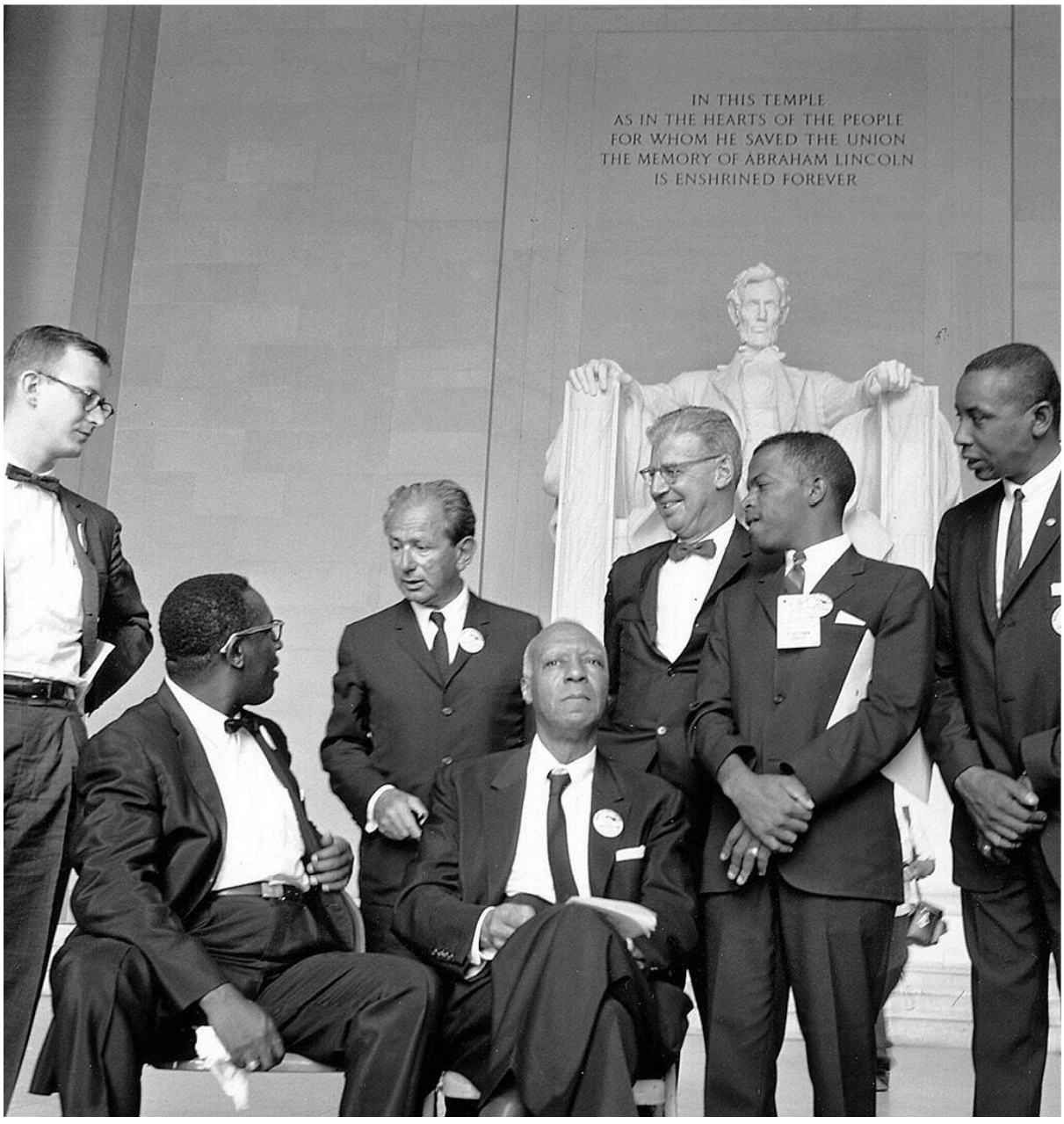
En algunos centros comerciales, como el gigante sueco de los muebles o los que tienen origen inglés, el Efecto Gruen se ha exacerbado hasta el punto de que los interiores son conscientemente laberínticos. Es decir, la trampa amable se ha convertido en una trampa-trampa. El efecto está tan extendido que aparece hasta en los aeropuertos y, de hecho, fue satirizado por George A. Romero —y más tarde por Zack Snyder— en El amanecer de los muertos, película en la que el centro comercial donde transcurre la trama se llena, literalmente, de zombis.

Victor Gruen regresó a Viena en 1968, renegando de lo que habían hecho con su invención, hasta el punto de que declaró algo así como «Me niego a pagar la pensión alimenticia a estos hijos bastardos». También pronosticó el declive del centro comercial, cosa que no vio porque murió en 1980, pero que sucedió a escala global tras la crisis de 2008. Se habían construido tantos tan rápido y tan cerca unos de otros que, cuando los ciudadanos tuvieron que apretarse el cinturón, dejaron de tener sentido y muchos terminaron en estado de abandono o semiabandono.

Tampoco pudo ver un centro comercial que sí aunaba todo lo que Gruen había querido para los suyos. Un lugar con uso mixtos, con viviendas, oficinas y comercio; un lugar que crea ciudad en lugar de destruirla: el Markthal de Róterdam. Obra de los arquitectos MVRDV e inaugurado en 2014, el Markthal es un edificio comercial y de viviendas como no lo ha hecho nadie, porque las viviendas y los comercios forman parte de la propia estructura de la obra, porque se vive dentro

de la bóveda que sirve de cubierta al mercado que da nombre al edificio. Es tan bueno que ni siquiera hay Efecto Gruen. Seguramente a Victor Gruen le habría encantado.




IN THIS TEMPLE
AS IN THE HEARTS OF THE PEOPLE
FOR WHOM HE SAVED THE UNION
THE MEMORY OF ABRAHAM LINCOLN
IS ENSHRINED FOREVER

9

La señora Jane Ball-Groom recuerda su vida en Harlem

Soul City. Carolina del Norte, EE. UU.

36° 24′ 31″ N, 78° 16′ 13″ O

Todo día en el que no hayamos bailado al menos una vez deberíamos considerarlo un día perdido.

FRIEDRICH NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra*

Hay tardes en las que, sentada en el porche de su casa, la señora Jane Ball-Groom recuerda su vida en Harlem. Nació allí a finales de la década de los 40 y allí vivió hasta los veinticinco años. Sin embargo, desde 1973, su casa con porche está en Carolina del Norte, en el condado de Warren. En una pequeña municipalidad que quiso ser ciudad y que se llama Soul City.

La señora Ball-Groom echa de menos su infancia —como casi todo el mundo—, pero no echa de menos la ciudad. Cuando era pequeña, las calles de Nueva York efervescían con los gritos y los juegos de cientos de niños de su edad, *baby-boomers* concebidos en la paz que siguió a la Segunda Guerra Mundial, pero esas mismas calles también eran ásperas y, con demasiada frecuencia, implacables. Esos cientos de niñas y niños negros aprendían dónde estaban los límites de su barrio y, por tanto, de su raza. Aprendían a dónde y a quién debían dirigirse. Aprendían a agachar la cabeza cuando les hablaba un blanco.

Cuando llegaron los 60, los negros estaban hartos de tener límites. Algunos quisieron romper esos límites de forma pacífica, como Martin Luther King; otros pensaban que la única manera de romper algo era, efectivamente, haciéndolo pedazos por la fuerza. Uno de ellos era

Floyd McKissick, líder del Congreso por la Igualdad Racial (CORE) en 1966.

Veterano de la guerra en Europa, McKissick fue, en 1951, el primer negro en ser admitido en la escuela de Derecho de la Universidad de Carolina del Norte. Lo consiguió tras un largo proceso legal y, de alguna manera, como consecuencia de haber estado envuelto en movimientos por los derechos civiles desde que ingresó en la NAACP (Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color) con tan solo doce años. A principios de los 60, McKissick formó parte del equipo del CORE que funcionó como asesor en varias actividades y manifestaciones encabezadas por el reverendo King. Sin embargo, según avanzaba la década, el CORE fue distanciándose cada vez más de la pacífica integración que preconizaba King y acercándose a las posiciones extremas de las Black Panthers. Cuando McKissick se convirtió en cabeza de la organización, el CORE era un movimiento separatista; un estandarte del Black Power.

Martin Luther King fue asesinado en Memphis el 4 de abril de 1968 sin haber visto cumplido su sueño. A las pocas semanas, Floyd McKissick dimitió como líder del CORE y comenzó a trabajar en el suyo propio: una ciudad concebida, planificada, construida y habitada por negros y para negros. La llamó Soul City.

El equipo con el que McKissick acometería la empresa estaba formado por un buen número de asesores: arquitectos, urbanistas, economistas, ingenieros, sociólogos y abogados, además de administrativos y asistentes personales. Uno de ellos era la señorita Jane Ball, quien había conocido a McKissick en una de las reuniones neoyorquinas del CORE. A Ball le fascinaba la idea de un lugar donde los niños y las niñas negras pudiesen crecer en paz y libertad, sin las bandas de Harlem o el Bronx, sin la policía vigilando cada movimiento.

Obviamente, cualquier equipo humano era insuficiente sin el colosal soporte financiero que necesitaba el proyecto. McKissick lo encontró en uno de los lugares *a priori* menos proclives a prestar dinero al colectivo negro: la presidencia de Richard Nixon.

En realidad, las posiciones entre un Nixon recién elegido y McKissick no eran tan distantes. Sí, un par de años antes, el propio

McKissick había llamado fascista y racista al candidato Nixon pero, a principios de los 70, no es solo que necesitase el dinero gubernamental para su ciudad, es que ambos confiaban en el capitalismo como único camino para alcanzar sus objetivos. Objetivos que tampoco eran tan distintos. Por un lado, el Black Power no buscaba la integración sino la separación y el control de las comunidades donde hubiese mayoría negra; por el otro, Nixon necesitaba votantes negros y, siendo honestos, tampoco veía con malos ojos que esos votantes viviesen en comunidades separadas, por mucho que estuviesen autoadministradas y autogestionadas.

Lógicamente, esta postura separatista no podía exhibirse de manera pública, así que cuando el Departamento de Vivienda y Desarrollo Urbano (HUD) inició el programa de financiación de nuevas ciudades construidas bajo iniciativa privada, McKissick defendió su Soul City como una comunidad para todas las razas en lugar de esa ideal ciudad negra que le había servido para describirla en los inicios del proyecto.

A principios del 69, con la carrera electoral en marcha, McKissick, uno de los líderes del movimiento negro, apoyó públicamente la candidatura de Richard Nixon e incluso se inscribió en el Partido Republicano. A cambio, Soul City fue uno de los trece proyectos auspiciados por el HUD. El único que se construiría sin ninguna preexistencia, sin ninguna ciudad próxima y sin ninguna infraestructura industrial que garantizase el número suficiente de puestos de trabajo necesarios para sostener una ciudad. McKissick eligió una antigua plantación de tabaco en el condado de Warren, en su Carolina del Norte natal. Era lo más parecido a los legendarios cuarenta acres y una mula que la Unión prometió a los esclavos liberados tras la Guerra Civil Americana; una ciudad negra construida en la tierra que, durante tantos años, había sido trabajada por mano de obra esclava.

Soul City se ideó siguiendo un plan de treinta años. Comenzaría en 1973 con tres pequeños núcleos habitacionales que alcanzarían unos dos mil habitantes en 1978, hasta llegar a una población total estimada de cuarenta y cuatro mil residentes para el año 2004. Todo ello con industrias y negocios autóctonos, comercios, escuelas y hospitales. Las

estructuras de una ciudad pero con el espíritu de un pueblo; de esa entidad que los estadounidenses llaman «community».

No funcionó, claro. Se construyeron las carreteras, las calles y las plazas. Se construyó la red eléctrica y la de abastecimiento de agua. Se construyeron los tres núcleos iniciales y hasta un edificio de 6000 metros cuadrados que debía servir como nodo de la incipiente industria manufacturera. Se llamaba Soul Tech One y, como su nombre adelantaba, debía ser el primero de varios y, aunque algunas empresas se establecieron en el Soul Tech One, ni eran las suficientes ni los suficientemente grandes como para generar un tejido económico sólido. Como una serpiente incapaz de dejar de morderse la cola, sin tejido económico no llegaron los residentes y sin residentes no aparecieron las empresas. Así que, en 1978, Soul City apenas llegaba a los doscientos vecinos.

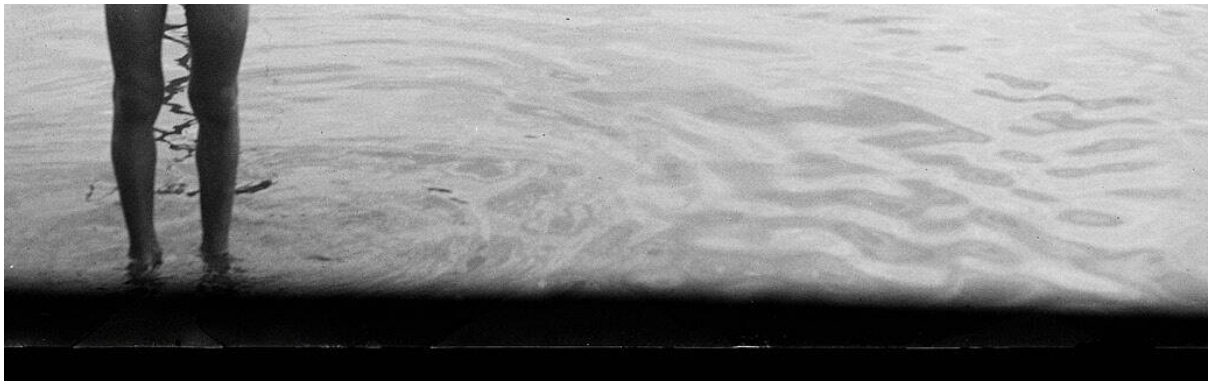
Eva Clayton, congresista por Carolina del Norte y que formó parte de la Soul City Foundation desde el 73 al 79, afirmó en una entrevista que una ciudad planificada por hombres negros y también por mujeres negras amenazaba las estructuras de poder tradicionales, sostenidas por viejos hombres blancos convencidos de que los negros no estaban capacitados para planificar nada. Hay quien aludió al mismo nombre, Soul City, como demasiado negro y, por tanto, en contra de su desarrollo. Es decir, que pese a que técnicamente era un proyecto abierto a todas las razas, mucha gente siguió considerando a Soul City como una comunidad exclusivamente para negros. Otros apuntaron a la falta de apoyo gubernamental, esencialmente porque, en 1974, casi al principio del proyecto, Richard Nixon dimitió de la presidencia, caso Watergate mediante, con lo que el principal apoyo de McKissick también desapareció. Además, en medio de las evidencias de fracaso, el periódico local The Raleigh News and Observer acusó a los responsables de Soul City de todo tipo de desmanes, desde nepotismo hasta corrupción política y malversación de fondos. Con todo el ruido, el HUD cortó los fondos en 1979 y Soul City se paralizó definitivamente.

Seguramente, el descalabro de Soul City se debió, como casi siempre, a una entrelazada de factores. Y, posiblemente, uno de los factores más relevantes fue la imposibilidad real de levantar una ciudad

desde la nada. Al menos, en la segunda mitad del siglo XX. Se diría que los Estados Unidos seguían pensando en los mismos términos que los colonos del xvii y xviii, cuando, efectivamente, no había nada sobre lo que apoyarse cuando fundaron pueblos y ciudades por todo el país. Sin embargo, en los años 70, era una quimera pensar en caravanas de jóvenes urbanos que hiciesen ese viaje al sur, a un entorno esencialmente rural, desde Chicago, Nueva York, Boston o incluso desde la vecina Charlotte. La prueba es que, de los trece proyectos financiados inicialmente por el HUD, solo el texano The Woodlands salió adelante, ayudado por el pequeño *boom* petrolífero que surgió a las afueras de Houston a finales de los 70.

Soul City sigue existiendo, aunque como comunidad dependiente de Raleigh y con una población que apenas llega a los dos mil habitantes. Uno de ellos es la señora Jane Ball-Groom, quien decidió hacer el viaje y no regresar a Harlem. En todos estos años ha visto cómo la figura de Floyd McKissick desaparecía del imaginario público pese a que fue uno de los hombres que encabezaron la lucha por los derechos civiles en los años 60. Al menos en Carolina del Norte se le sigue recordando y, por suerte para él, murió en 1991 sin llegar a ver la única gran infraestructura que se construyó en los terrenos que debían haber sido Soul City: el Instituto Correccional de Warren, una prisión de máxima seguridad inaugurada en 1993 y en la cual viven unos ochocientos reclusos. La gran mayoría de raza negra.

AMOCO
MRS. A.H. BURCH
TOURIST'S HOME
DRIVE IN
FREE PARKING



10

Restos de amor de la catástrofe

Presa de Malpasset. Fréjus, Francia

43° 30' 43.48'' N, 6° 45' 23.4'' E

El amor, aprendido primero en los ojos de una dama, no solo no vive encerrado en el cerebro, sino que, con la movilidad de todos los elementos, se propaga tan rápidamente como el pensamiento en cada una de nuestras facultades y les infunde un doble poder, multiplicando sus funciones y sus oficios. Añade a los ojos una segunda vista de valor inestimable. Los ojos de un enamorado penetran más que los del águila; sus oídos perciben el murmullo más ligero, que escapa al oído receloso del ladrón; su tacto es más fino, más sensible que las tiernas antenas del caracol en su concha espiral; su lengua, más refinada que la del goloso Baco. Y en cuanto a su valor, ¿no es Amor un Hércules encaramándose de continuo a los árboles de las Hespérides? Sutil como una esfinge; tan acariciador y musical como el laúd del brillante Apolo, que tiene por cuerdas sus cabellos. Cuando habla el Amor, enmudecen todos los dioses para escuchar la armonía de su voz. Jamás poeta alguno osó tomar la pluma para escribir, antes que a su tinta se mezclasen las lágrimas del Amor.

WILLIAM SHAKESPEARE, *Trabajos de amor perdidos*

Esta es la historia de dos tragedias cruzadas y de dos matrimonios imposibles que, contra la peor de las adversidades, llegaron a puerto; y comienza el 13 de noviembre de 2015. Esa noche, exactamente a las 21:45 horas, cuatro terroristas del Estado Islámico entraron en la sala Bataclan de París y abrieron fuego indiscriminadamente contra las mil quinientas personas que asistían a un concierto de la banda Eagles of Death Metal. Mataron a ochenta. El resto de los rehenes, los heridos y quienes lograron escapar fueron atendidos por varias unidades de la Policía Nacional francesa. Uno de los agentes que respondieron a las llamadas de aviso y asistió a los

supervivientes fue un hombre llamado Xavier Jugelé. Jugelé nació en 1980 pero, aunque él no lo sabía y nunca lo sabría, era un peón en el juego del tiempo y su historia había comenzado mucho antes y en otro lugar. En un pueblo paradisiaco de la Costa Azul llamado Fréjus.

La madrugada del 1 al 2 de diciembre de 1959, una intensa borrasca dejó lluvias torrenciales en el valle del río Reyran, al norte de Fréjus, amenazando con desbordar la recién llenada presa de Malpasset. La mañana del día 2, y en vista de que el nivel del agua subía rápidamente, el vigilante André Ferro solicitó permiso para abrir las esclusas y aliviar la presión de la presa, pero le fue denegado. Abajo del curso del río se estaban llevando a cabo las obras de la nueva autopista Esterel-Côte d'Azur y, si abrían las compuertas, el torrente de agua obligaría a detener la construcción por un tiempo difícil de pronosticar. Pero las lluvias no entendían de autopistas, el agua seguía cayendo y seguía subiendo al otro lado de la presa. A las 18:00 horas, cuando el nivel estaba a solo 28 centímetros del borde de la presa, las autoridades permitieron, al fin, abrir las esclusas. Ya era demasiado tarde: el caudal de descarga de 40 metros cúbicos por segundo era demasiado lento para vaciar a tiempo el enorme volumen de líquido. A las 21:13 horas, el dique colapsó.

La presa de Malpasset había comenzado a proyectarse en 1946, justo tras la Segunda Guerra Mundial, y su construcción se llevó a cabo desde 1952 a 1954. Tardó cinco años en llenarse, pues el Reyran era un río muy poco caudaloso, pero cuando alcanzó su nivel medio en junio de 1959, irrigaba todo el valle y abastecía de agua potable a más de cien mil personas. Gracias a un diseño de doble curvatura y radio variable, era capaz de sujetar cincuenta millones de metros cúbicos de agua con un grosor extraordinariamente delgado. Pese a medir 222 metros de largo por 66 de alto, en la base apenas tenía un grosor de 6 metros, que se iba reduciendo hasta menos de 1,5 en el borde. Pero esa delgadez no fue el problema; de hecho, la mayoría de las presas modernas se construyen bajo dibujos similares de doble curvatura y radio variable, y la presa de Malpasset nunca peligró por culpa de su diseño. Lo que sucedió fue una serie de errores encadenados, como un

dominó al que alguien empuja la primera pieza pero no sabe dónde está la última.

Para Francia y, en realidad, para todas las naciones implicadas, la posguerra se convirtió en una carrera por recuperar la normalidad lo antes posible. Alcanzar esa normalidad implicaba la reconstrucción de muchas partes del territorio y la construcción de decenas de infraestructuras que conectasen y abasteciesen a un país nuevo. Pero el dinero no era infinito, así que los presupuestos para semejante cantidad de obras siempre fueron bastante ajustados, lo cual hacía necesario recortar de algunas partidas para no descuidar las más importantes. En la presa de Malpasset se recortó la partida de los estudios geológicos, que no fueron demasiado robustos. No fueron lo suficientemente robustos.

Los geólogos nunca se opusieron verdaderamente a la presa, pero recomendaron que se construyese más arriba del curso del río y, en la medida de lo posible, que fuese una presa de gravedad, recomendación que fue descartada porque una presa de gravedad es mucho más masiva y, por tanto, mucho más cara. La primera pieza ya había caído y el dominó no podía pararse.

Los estudios geológicos no se opusieron a la presa pero tampoco detectaron que gran parte del terreno que había bajo la cimentación de la presa era gneis, una roca sensiblemente impermeable. Como el río llevaba muy poco caudal, durante los cinco años que tardó en llenarse el embalse nadie advirtió que la impermeabilidad del gneis no permitía el paso del agua, haciendo así que se acumulase no solo en la pared de hormigón de la presa sino también bajo la cimentación. Por eso, cuando el 2 de diciembre del 59 la presa no pudo resistir más el empuje del agua, no se agrietó por la pared; se descalzó, perdió la cimentación de su lado izquierdo y se vino abajo en unos pocos segundos. La liberación repentina del embalse provocó una ola de 40 metros de alto que se movía a más de 70 kilómetros por hora. Su paso arrasó las pequeñas villas de Malpasset y Bozón, y cuando llegó a Fréjus, tras haber recorrido diez kilómetros, aún medía 3 metros de alto. La catástrofe fue colosal. Una ciudad donde vivían más de veinte mil personas quedó prácticamente reducida a escombros.

La tragedia de la presa de Malpasset abrió todos los informativos de radio y televisión y fue portada de todos los medios galos durante días. Aparte del desastre económico, causó más de seis mil heridos y 423 víctimas mortales: la mayor catástrofe civil de la historia de Francia. Entre los fallecidos se encontraba Frédéric André Capra, un joven de dieciocho años recién comprometido con su novia, Irène Jodar, de diecisiete.

Pese a la tremenda tristeza, Jodar estaba decidida a continuar el matrimonio con Capra. No solo porque le amase de verdad; también porque estaba embarazada de él, y sin la protección legal y económica del matrimonio, su futuro y el de su hijo, estaba en serio peligro. Así que, cuando el presidente De Gaulle visitó Frejús una semana después de la tragedia, Jodar le pidió que, por favor, le permitiese casarse con su novio muerto. Y De Gaulle, siendo De Gaulle, le dijo que sí.

Al cabo de un mes, la Asamblea Nacional promulgó una ley que permitía al Presidente de la República autorizar la unión matrimonial aunque uno de los dos esposos hubiese fallecido «[…] siempre que se establezca de forma inequívoca que el finado había dado su consentimiento». Jodar se casó con Capra y los medios la llamaron «La petite fiancée de Fréjus et de France». La pequeña novia de Fréjus y de Francia.

A fecha de estas líneas, en el lugar donde se levantaba la presa de Malpasset hay un parque para visitar los restos de la catástrofe, con una placa que hace referencia a lo que se vivió allí. Pero no es su único legado: cada año se celebran unas cincuenta bodas póstumas en Francia. La mayoría tienen algún motivo económico similar a la de Jodar. En otras, su fundamento es exclusivamente sentimental. La más famosa es la de Etienne Cardiles.

El 20 de abril de 2017, un año y medio después de la masacre de Bataclan, un terrorista islámico disparó contra una furgoneta de la policía apostada en los Campos Elíseos. Hirió a dos policías y mató a un tercero. Era Xavier Jugelé. Jugelé tenía treinta y siete años y, tras Bataclan, se le consideraba un héroe de la nación. También era gay y activista LGTB. Al poco del ataque, su novio, Etienne Cardiles, solicitó al

entonces presidente saliente, François Hollande, que autorizase su matrimonio con Jugelé.

Normalmente, las ceremonias póstumas son muy tranquilas y recogidas. A la de Cardiles y Jugelé asistió Hollande, la alcaldesa de París, Anne Hidalgo, y el recién nombrado presidente Emmanuel Macron. Y se retransmitió a todo el país.

CIVILIZACIÓN

Prefacio
Un estado general de la cuestión humana

Los Chicos-Z y la ciudad de los perros
Los Ángeles, California, EE. UU.

El día en que todo un país cambió de carril
Dagen H. Suecia

Un pedazo de amistad
Seattle, Washington, EE. UU.

El país que cabe dentro de una casa
República de Kugelmugel. Viena, Austria

Maradona y los niños acuáticos
Campo del Ko Panyi F. C. Ko Panyi, Tailandia

El edificio más moderno de la historia
Cúpula de Santa Maria del Fiore. Florencia, Italia

Siempre hay que mirar la letra pequeña
Edificio Newby-Mcmahon. Wichita Falls, Texas, EE. UU.

La estrategia del caracol
Minga. Archipiélago de Chiloé, Chile

Llévame al partido de béisbol
Hiperarte Thomasson. El mundo

La vida de Guadalupe
Casa en Burdeos. Burdeos, Francia

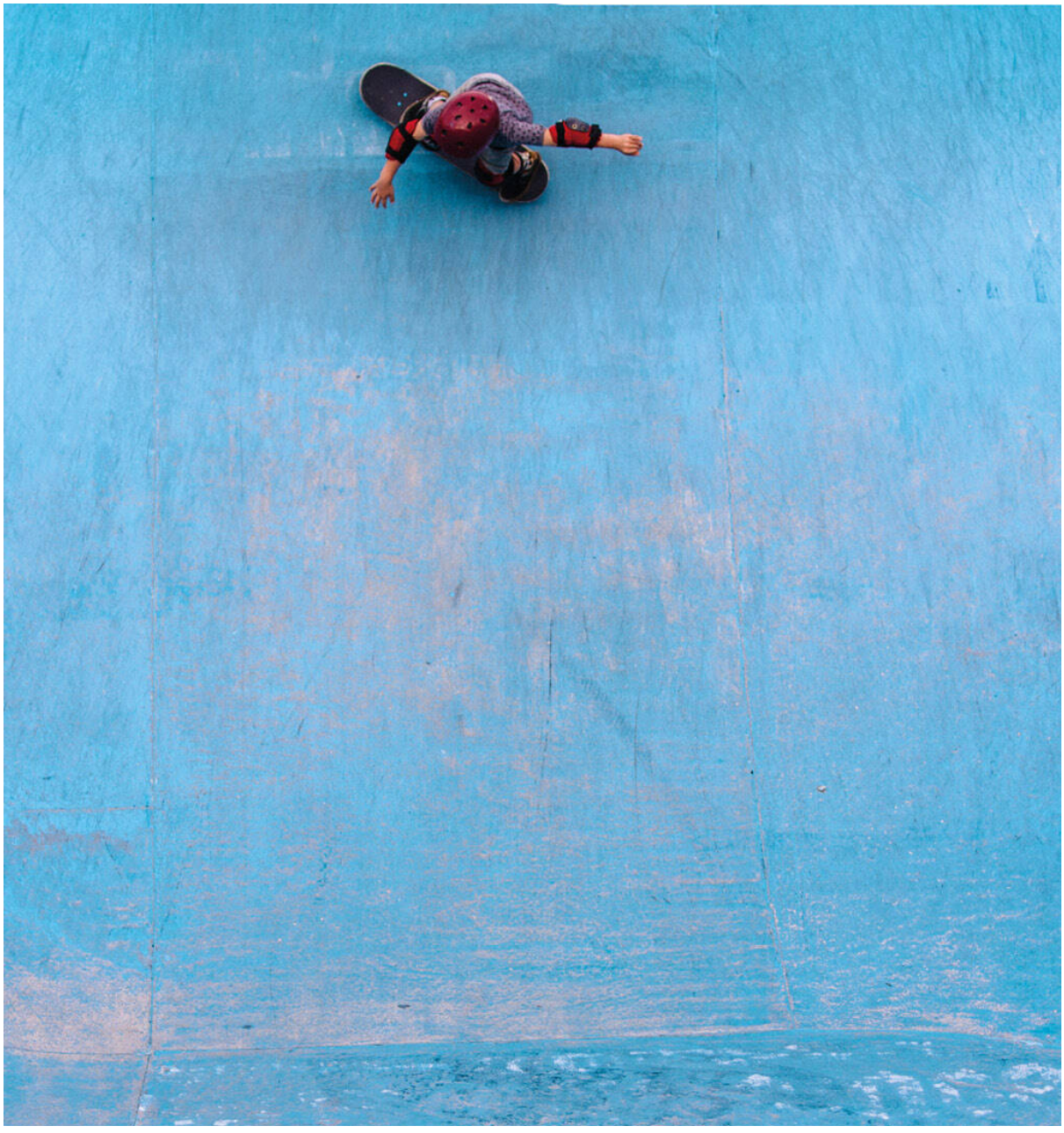
PREFACIO

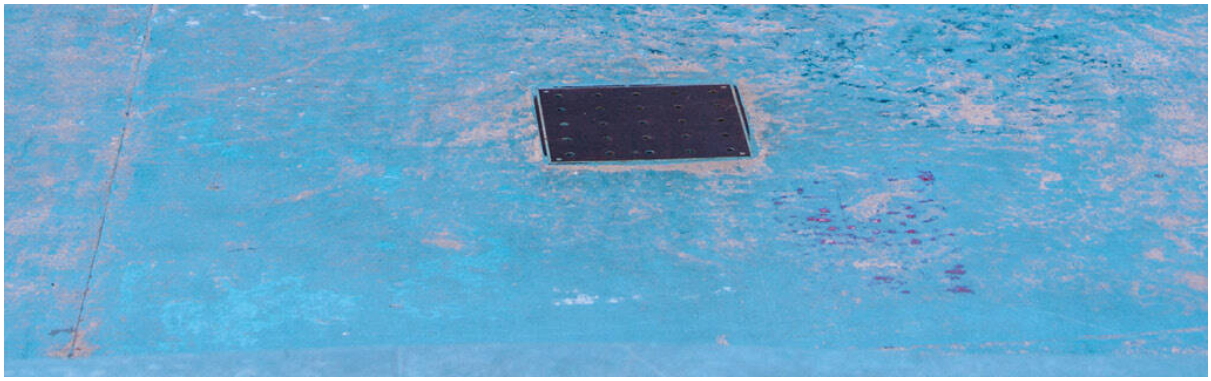
Un estado general de la cuestión humana

El segundo artefacto más importante que ha creado la Humanidad es el urbanismo. Cómo vivimos junto a otros seres humanos, cómo nos relacionamos entre nosotros en el espacio, qué parámetros físicos nos unen y cuáles nos diferencian.

El primero es el lenguaje. Parecería que el lenguaje es fundamental porque define cómo nos comunicamos pero, en realidad, su trascendencia reside en que explica cómo pensamos. Es el lenguaje quien nos engaña para encontrar un sentido en la niebla informe que es la existencia; sin él, deambularíamos por ahí como loros estocásticos repitiendo diálogos mal escritos y aún peor interpretados. Para ejecutar ardid tan esencial, el lenguaje emplea su herramienta más poderosa: las historias. Las historias que contamos, las historias que nos cuentan y, sobre todo, las historias que nos contamos a nosotros mismos.

Historias de artistas en guerra contra los impuestos, de pacíficas ancianas en casitas muy pequeñas, de fulgurantes torres tan altas como un pulgar, de mujeres que limpian la belleza. Porque, si somos capaces de adivinar lo que hay escondido debajo del mundo, nos daremos cuenta de que las historias son el hilo que cose a la civilización.





1

Los Chicos-Z y la ciudad de los perros

Los Ángeles, California, EE. UU.

34° 3' 8.03'' N, 118° 14' 37.25'' O

Nos convertimos en lo que contemplamos. Damos forma a nuestras herramientas y, a partir de ese preciso momento, nuestras herramientas nos dan forma a nosotros.

MARSHALL MCLUHAN, *Comprender los medios de comunicación*

En mayo de 1978, las autoridades californianas publicaron un informe de 279 páginas titulado «La sequía de California de 1976 y 1977. Una evaluación». El segundo párrafo del prólogo comienza así: «Ahora que los dos años de sequía han pasado, no debemos permitir que las abundantes reservas de agua de 1978 nos adormezcan en una falsa sensación de seguridad. Las sequías no ocurren en secuencias históricas predecibles ni con igual severidad».

Aparte de recopilar los datos y determinar los efectos de la sequía, el objetivo del informe era, precisamente, no bajar la guardia en los periodos de bonanza hídrica. Es decir, considerar que las medidas que se habían tomado, en algunos casos por ordenanza gubernamental, no tenían que ser excepcionales, sino que debían formar parte de esa suerte de conciencia respecto al agua que, de algún modo, los californianos habían tomado en los dos años de escasez. Porque después de 1977, las cosas nunca serían igual que antes. Con todo, el cambio más explosivo que trajo la sequía no está relacionado directamente con el consumo o el despilfarro; tiene que ver con la arquitectura del agua cuando deja de haber agua.

En la página 105 del informe hay un párrafo que enumera algunas de las actuaciones, bien obligatorias, bien recomendadas, que se

adoptaron. Dice así: «Casi todos los programas aprobaron restricciones en el uso exterior del agua, tales como lavado de coches, remojado con manguera de aceras y pasos de carruaje o regado de césped y arbustos». Como se ve, el consumo de agua se acotaba al estrictamente necesario para la salud y la higiene personal. Por tanto, y aunque en el informe no hay ninguna mención específica, entre las limitaciones había una evidente: el llenado de piscinas.

Desde el final de la Segunda Guerra Mundial, la relación de los Estados Unidos con las piscinas privadas siempre ha sido muy voluptuosa. En prácticamente todos los chalets de todas las urbanizaciones de clase media o media-alta —los suburbios— había una piscina. Ya en su relato de 1964, «El nadador», John Cheever narraba el vínculo onírico, casi mágico, entre el país y sus piscinas, aunque fuese como telón de fondo. Claro que la historia de Cheever, al menos en su versión cinematográfica de 1968, se desarrollaba en Connecticut, y las piscinas que aparecen son, como es lógico, para nadar. Esto es, son más o menos rectangulares y de paredes rectas. Las piscinas de California no eran —ni son— así.

Tal vez por el espíritu hedonista del Estado Dorado, el tipo de piscina que asociamos a California tiene formas redondeadas, tanto en planta como en la sección del vaso. La realidad es que este tipo de piscina de uso meramente recreativo, que relacionamos con señores bronceados y señoritas en bikini, no es exclusivo de California y ni siquiera de los Estados Unidos. Es más, la más famosa la construyó Alvar Aalto en Finlandia nada menos que en 1938. El estanque de Villa Mairea ya apostaba por la forma orgánica —de riñón— y el encuentro curvo entre el fondo y las paredes no respondía a ninguna decisión estética sino a una puramente estructural: cuantos menos encuentros en ángulo, mejor se reparte la carga del agua sobre el vaso y menos posibilidades de fisuras y escapes hay.

Tanto el centro de Finlandia como Connecticut son territorios más o menos húmedos, así que sus piscinas no corren el riesgo de vaciarse. En cambio, California, pese a que su nombre no proviene exactamente de su temperatura, digamos que no se llama Frigolandia. En el Golden State hace mucho calor y las piscinas se mueven entre el lujo y la

necesidad, algo tan contraintuitivo como antiecológico. Porque, como ya las hemos definido, son un objeto de recreo, y ante situaciones cada vez más frecuentes de sequía, se convierten en artefactos arquitectónicos inútiles.

A finales de 1976 y durante todo 1977, los patios traseros de las zonas residenciales de Los Ángeles, San Diego o San Francisco formaban un desperdigado cementerio de piscinas vacías. Sin embargo, no eran inútiles. Para unos cuantos chavales, esas curvas de hormigón eran un campo para explorar, una silueta donde experimentar el mundo como no se había hecho nunca. Como dijo Avery Trufelman en el podcast The Pool and the Stream: «Los skaters tienen una apreciación única por la arquitectura». Nadie entiende la arquitectura como un skater porque nadie disfruta la arquitectura como un skater. Son cirujanos con un microscopio que buscan y encuentran perfiles y ondulaciones imperceptibles para el resto de nosotros. Si Bruno Zevi afirmaba que el espacio solo es comprensible recorriéndolo en el tiempo, los patinadores lo recorren en el tacto. Solo rodando por encima detectan lo suave o lo rugoso del hormigón, lo firme o lo flexible de la madera, lo dulce y lo chirriante del acero cromado.

Los críos de Los Ángeles se colaban en las piscinas vacías en actos de vandalismo esencialmente inocuo; ellos solo querían navegar ese paisaje artificial. De una curva a la otra, arriba y abajo, en horizontal y contra el sol en maniobras de ingravidez instantánea. A veces eran piscinas privadas, a veces eran públicas como la del Pacific Ocean Park de Santa Mónica, al que llamaban «Dogtown». Entre esos chavales estaban Stacy Peralta, Tony Alva y Jay Adams; juntos se hacían llamar Z-Boys.

También estaba por allí el fotógrafo Hugh Holland, que documentaría la escena del *skateboarding* en una sucesión de imágenes bellísimas; un viaje por el calor del sol y el sentido de la maravilla que describía el paisaje social de un lugar y un momento únicos en el tiempo.

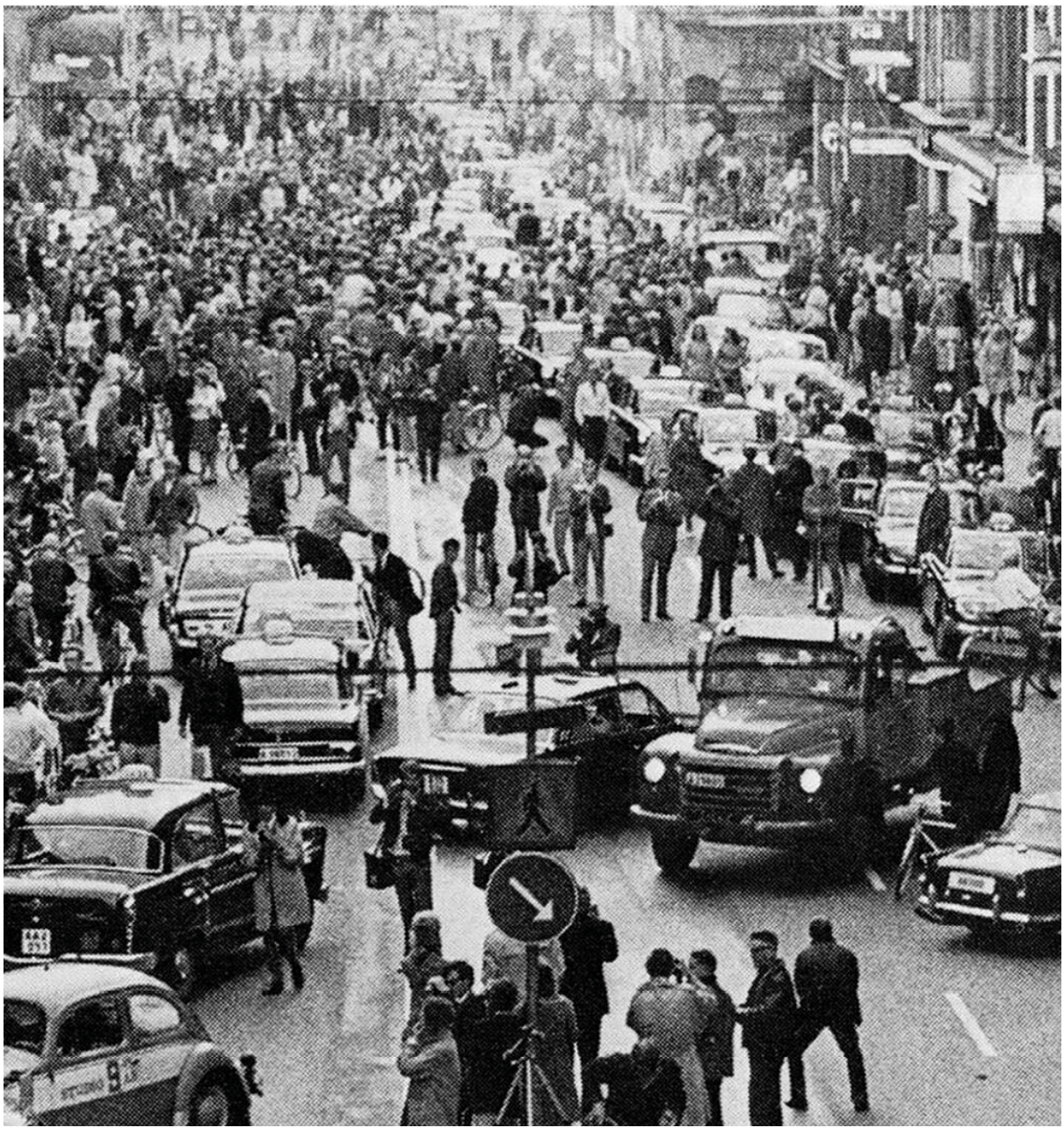
Con la atención de los fotógrafos y, después, de los medios, los Z-Boys y muchos otros de los skaters de Los Ángeles acabarían

alternando con estrellas del *rock* y actores de Hollywood. El skate aéreo —el vert, de vertical— era tan espectacular que aparecía en las pantallas de televisión, en los periódicos y en las revistas. Fue una tormenta perfecta, pero sin agua. Se crearon torneos y se editaran magacines especializados, y el skateboard dejó de ser una actividad vinculada a la delincuencia juvenil para comenzar a transformarse en el deporte masivo, multimillonario, y olímpico, que acabaría siendo.

El propio Peralta, ya dedicado fundamentalmente a la producción audiovisual, filmaría en 2001 el documental Dogtown and Z-Boys para narrar la historia de esa época, que también era su propia historia. La película, por cierto, recibiría el premio a la mejor dirección el festival de Sundance.

Casi cinco décadas después, en casi todos los barrios de casi todas las ciudades del mundo hay un skate park. El skate park regala a los patinadores, pero también a todos los ciudadanos, no solo unas instalaciones para practicar deporte, sino una topografía artificial única y exuberante, como no la hay en ningún otro lado; como no se puede construir en ningún otro espacio. Arquitecturas para ser recorridas por ruedas de plástico que son prolongaciones del ser humano.

Y en todos los skate parks hay una piscina de hormigón, suave, redondeada y en perpetua sequía. Se llaman skate pools y, desde luego, no están diseñadas para nadar.



2

El día en que todo un país cambió de carril

Dagen H. Suecia

59° 19′ 46″ N, 18° 4′ 7″ E

She's driving away with the dim lights on
And she's making a play, she can't go wrong
She never waits too long
She's winding them down on her clock machine
And she won't give up 'cause she's seventeen
She's a frozen fire, she's my one desire
I don't want to hold her down
Don't want to break her crown
When she says, "Let's go
I like the nightlife baby"
She says, "I like the nightlife baby"
She says, "Let's go".

THE CARS, *Let's Go*

Hablar de planeamiento urbano, de ciudades y hasta de países es hablar de tráfico rodado. Aun dando por válido que el mundo va a avanzar hacia una paulatina ostrazicación del vehículo privado, el tráfico sigue siendo un elemento capital en la generación de urbanismo. Probablemente el más importante de todos, pues el coche termina definiendo los anchos de calle, y sus radios de giro son la plantilla desde la que se trazan las curvas de calles y carreteras.

Por eso, aunque podamos creer que la imposición del coche sobre el trazado urbano es algo más o menos moderno, en realidad sus necesidades son tan antiguas como las primeras calzadas y las primeras grandes ciudades. Sabemos que la antigua Roma ya era un lugar muy

civilizado, con edificios de apartamentos de varias plantas —las ínsulas — y mucho tráfico de carros y caballos. De hecho, el carro era parte esencial en la propia creación de las ciudades romanas, que se fundaban trazando dos ejes con un arado tirado por un carro de bueyes. Y si el tráfico era tan importante, lo era igualmente su distribución y control.

Existen evidencias arqueológicas que sugieren que los movimientos del tráfico romano ya estaban regulados por sistemas de señalización y semáforos y, de igual manera, otros hallazgos, como el de la Via Romana de Swindon, en Inglaterra, indican que en la red de calzadas se había establecido un carril de sentido: el de la izquierda. Se circulaba por la izquierda pues, al ser diestra la mayoría de la población, esto permitía liberar la mano derecha para la fusta y así no golpear con ella a los peatones que estuviesen al lado de la calzada.

No obstante, estas pruebas arqueológicas no muestran normas escritas. Uno de los primeros decretos de regulación del tráfico del que se tiene constancia es el que dictó Napoleón al acceder al poder. Allí estableció que la circulación en toda Francia y, por tanto, en los territorios que fuesen anexándose al imperio francés, sería por el lado derecho de la calzada. Las habladurías dicen que el mandatario tomó esta decisión porque era zurdo y circular por la derecha facilitaba la conducción según su mano dominante, pero lo más probable es que en Francia se circulase ya por la derecha de manera habitual, y lo único que hizo Napoleón fue dar rango de decreto a la tradición.

Como el Imperio francés no llegó nunca a las Islas británicas, tanto Inglaterra como los demás países del Reino Unido siguieron circulando por la izquierda. Y, de igual manera, también continuaron por ese lado gran parte de los territorios de la futura Commonwealth, como Australia, India o Sudáfrica, además de unos cuantos que decidieron llevarle la contraria a la mayoría del mundo por vete tú a saber qué razón, como Japón, Tailandia o, y esto sí que era una anomalía, Suecia.

A mediados del siglo XX, cuando el coche ya era un elemento masivo de colonización urbana, la condición anómala sueca era casi insostenible. No se trataba solo de que fuese el único país escandinavo que circulaba por la izquierda, es que sus coches, pese a llevar

haciéndolo cincuenta años, no estaban preparados para ese lado de la circulación. Como Suecia no disponía de la capacidad industrial de Reino Unido o Japón, muchos de los coches suecos se fabricaban sin modificación en el cuadro, lo cual suponía que en todos esos vehículos había que conducir por la izquierda, pero con el volante también a la izquierda. Todo el que haya manejado un coche español por Inglaterra sabe de los problemas de visibilidad y la dificultad añadida que supone tener el volante a la izquierda a la hora de adelantar o girar a la derecha. Además, como en Noruega y Finlandia se conducía por la derecha, y cada día cruzaban la frontera más de cinco mil vehículos, los problemas circulatorios fronterizos eran tan peligrosos como frecuentes.

Sin embargo, los suecos parecían encantados con su peculiaridad. En cuatro décadas, desde 1920 hasta 1960 se habían realizado hasta diez referéndums y las urnas siempre habían rechazado el cambio de sentido. De hecho, en 1955 el rechazo fue del 83%. Con todo, en 1963 el gobierno sueco decidió que ya estaba bien y que ninguna anomalía nacional justificaba que Suecia fuese el país más castigado por los accidentes de tráfico de entre sus vecinos, así que decretó que cambiarían el sentido de la circulación, quisiesen o no quisiesen los ciudadanos. Y lo haría un día concreto y a una hora concreta: las 05:00 horas del 3 de septiembre de 1967. Había nacido el Dagen Högertrafikomläggningen, «el día del cambio de sentido al carril derecho del tráfico». Por cuestiones de *marketing*, lo abreviaron a «Dagen H».

Porque, en efecto, se trató esencialmente de una operación de *marketing*. De una descomunal campaña de concienciación y modificación de la conducta. El cambio de carril coordinado y simultáneo de todos los vehículos a motor del país suponía el experimento urbano más complejo y más colosal de la historia contemporánea de Occidente. No solo había que cambiar el carril de la circulación de unos dos millones de vehículos en decenas de miles de kilómetros de calles y carreteras; había que cambiar el sentido de la percepción psicosocial del tráfico de ocho millones de suecos. Por eso no se produjo precisamente en un día, sino a lo largo de cuatro años.

Para preparar a la población, y guiados por un equipo de sociólogos y psicólogos, el gobierno llevó a cabo un despliegue informativo y publicitario sin tregua y solo comparable a las campañas de propaganda de guerra. Para empezar, se diseñaron dos elegantes logotipos del Dagen H y se colocaron en prácticamente cualquier lugar en el que pudiesen ser visibles: en carteles en las calles, en la señalética de edificios, en anuncios y portadas de periódicos y revistas, en la televisión, en relojes, guantes y hasta en calzoncillos y bikinis. El bombardeo era constante. Modelos te recordaban el Dagen H, futbolistas te recordaban el Dagen H, todos los ministros y todos los miembros del parlamente hacían declaraciones anticipatorias del Dagen H cada semana. Era literalmente imposible vivir en la Suecia del 63 al 67 y no saber lo que iba a pasar el Dagen H.

Según se fue acercando la fecha, los propios vehículos empezaron también a preparar su futuro al otro lado de la carretera. Por ejemplo, en los faros de los coches nuevos se pegaron unos adhesivos para limitar la iluminación al carril izquierdo con un aviso que indicaba «No quitar hasta el 3 de septiembre de 1967». Es más, las autoridades de tráfico regalaron más de cincuenta mil pares de guantes de conducir en dos colores; rojo el izquierdo y verde el derecho, para recordar a quien se pusiera tras el volante, que debía circular por el lado «correcto»; es decir, el verde.

Y entonces llegó el Dagen H.

Se prohibió todo el tráfico no esencial de la 01:00 hasta las 06:00 del domingo 3 de septiembre de 1967. Cinco horas frenéticas en las que se llevaron a cabo infinidad de maniobras logísticas: cambiar las señales, quitar semáforos y destapar los nuevos, cambiar todas las indicaciones de los accesos y las salidas de las autovías, de los giros, de los sentidos prohibidos y únicos. Los autobuses, que ya circulaban con puertas en ambos lados, cambiaron filas de asientos para adecuarse a la nueva realidad. Y todo eso se hizo esa noche. Todo lo posible, porque, por ejemplo, los tranvías se paralizaron en la mayor parte de las ciudades, pues no se podría cambiar el tendido eléctrico en tan poco tiempo.

En la mayor parte del país, la prohibición de circular de 01:00 a 06:00 se cumplió sin percances y las autoridades inauguraron el nuevo sentido de circulación con desfiles y bandas de música. El problema fue que, tanto el tráfico no esencial como más de un despistado se encontraba en medio de la calle a la hora del cambio. Para ese momento, batallones de guardias de tráfico se encargaron de paralizar completamente cualquier movimiento entre las 04:50 y las 06:00. Más de una hora para que los conductores cambiasen tranquilamente de carril y se quedasen allí quietecitos a la espera de que los otros conductores hiciesen lo propio.

La cosa funcionó, aunque a costa de unos cuantos follones estupendos y a unas fotografías igualmente estupendas de cientos de vehículos cambiando de carril en uno y otro sentido, todos a la vez. Fotografías que, por cierto, aparecerían en todos los periódicos nacionales y en gran parte de la prensa internacional, y que acabarían formando parte de pleno derecho del acervo cultural sueco.

Una vez ejecutada la operación, había que esperar a las consecuencias. El gobierno había previsto que los accidentes de tráfico aumentarían en las semanas posteriores al evento y, sin embargo, tal vez porque el volante ahora permitía una mejor visibilidad o quizá porque los conductores fueron mucho más cuidadosos, los accidentes se redujeron hasta un 40%. El Dagen H había sido un éxito y, de alguna manera, anticipaba el futuro del tráfico sueco: en el año 2010, Suecia era el quinto país del mundo con el menor número de muertes en carretera por 100 000 habitantes. Y seguían conduciendo por la derecha.

1438

3

Un pedazo de amistad

Seattle, Washington, EE. UU.

47° 39' 44.34'' N, 122° 22' 31.29'' O

> *Las calles, la plaza y los edificios no hacían un pueblo, ni tan siquiera le daban fisionomía. A un pueblo lo hacían sus hombres y su historia.*
> *Por las casas que flanqueaban pasaron hombres honorables, que hoy eran sombras, pero que dieron al pueblo y al valle un sentido, una armonía, unas costumbres, un ritmo, un modo propio y peculiar de vivir.*
>
> MIGUEL DELIBES, *El camino*

Las ciudades son la esencia de la civilización. Son la civilización. Pero, a veces, la civilización se nos va de las manos y las ciudades acaban transformadas en monstruos depredadores que se extienden por el territorio como virus sin vacuna. La mejor manera de combatir este tipo de crecimiento fagocitante es llevando a cabo planeamientos sensatos y cuidadosos en función las verdaderas necesidades poblacionales, acometiendo las obras en horquillas de tiempo lo suficientemente flexibles y, sobre todo, persiguiendo y limitando la corrupción política asociada a la construcción.

Sin embargo, hay quien decidió enfrentarse al desarrollo urbano de manera, digamos, más heroica. Son los llamados edificios-chincheta, pequeñas construcciones que resisten al invasor mientras el resto del territorio ha sido conquistado por calles, avenidas, edificios de viviendas y centros comerciales. Como remedos arquitectónicos de la aldea gala de Astérix, al confrontar casitas de una o dos plantas sobreviviendo a escasos metros de las imponentes fachadas públicas, acaban generando algunas de las imágenes más curiosas y también

más surrealistas de la ciudad contemporánea. Sin embargo, su relato no es siempre el de la resistencia a la opresión. Así sucede con la casa de la señora Macefield en Seattle.

A principios de los 50, Edith Macefield se mudó a una casa algo vieja, pero reformada, en el 1438 de la calle 46 NW, en el barrio de Ballard, al norte de Salmon Bay y a poco más de cien metros del canal marítimo del lago Washington. No era precisamente una de las zonas más acomodadas de Seattle, era más bien un lugar apartado donde anidaban un par de industrias pesqueras de pequeño tamaño junto a hileras de casitas de madera de una o dos plantas. No, no era el crisol de la ciudad pero era un sitio estupendo para que Edith, con treinta años y recién divorciada, comenzase una nueva vida.

A lo largo de las décadas, Ballard fue cambiando poco a poco. Las casas iban desapareciendo y, en su lugar, se levantaban comercios, talleres y más naves industriales. Eran polígonos moderados, nada especialmente inhumano, pero el caso es que la señora Macefield se iba quedando sin vecinos. Para el año 2000, la manzana de su casa era la única residencial entre tiendas, restaurantes de carretera y fábricas de conservas o cerveza. El epítome de extrarradio deprimido de una gran ciudad. Entonces llegó la burbuja inmobiliaria.

Propulsados por el dinero de la construcción, los promotores compraban las viejas casas de los residentes para construir edificios de apartamentos y, sobre todo, superficies comerciales nuevas que resultasen atractivas a la población joven que comenzaba a mudarse a Ballard. En 2005, uno de estos promotores compró la manzana del 1438 de la calle 46 NW. La mayoría de los vecinos ya no vivía allí y casi todos vendieron su propiedad a precios bastante superiores a lo esperado. Casas de apenas 100 000 o 120 000 dólares se pagaban a más de 200 000.

Era lógico, porque en esa manzana se iba a construir un gran centro comercial. Pero la señora Macefield dijo que no vendía. Le ofrecieron hasta 750 000 dólares pero se siguió negando. En vista de que no podían convencerla, decidieron que el edificio del centro comercial «envolvería» a la vieja casa para, si en un futuro lograban convencer a la señora Macefield, poder rellenar ese vacío constructivo con los

menores problemas posibles. Así redactaron el proyecto y así comenzó la obra y, de hecho, cuando las grúas ya estaban vaciando el terreno alrededor, llegaron a ofrecer hasta un millón de dólares por la casa. Pero Macefield volvió a decir que no.

El caso se convirtió en una leyenda local. A los medios les encantaba esa batalla entre David y Goliat, en el que una pequeña y testaruda anciana vencía a los malvados promotores. Sin embargo, la realidad era bien distinta.

A Macefield no le gustaba esa historia que vendían los periódicos y, de hecho, nunca habló ni con ellos ni con las televisiones y las emisoras de radio. Porque Macefield no tenía ningún apego especial a su casa; lo que tenía eran ochenta y tres años, una movilidad muy reducida —necesitaba un andador para caminar— y muy pocas ganas de mudarse. También hacía gala de un carácter afable y cariñoso que demostraba a menudo con los obreros de la construcción que la rodeaban. Adoraba volver a tener compañía, volver a tener vecinos con los que charlar, aunque fuesen esporádicos. Uno de esos vecinos era Barry Martin, el jefe de obra del centro comercial.

Martin llamaba a su puerta de tanto en vez para llevarle la correspondencia e interesarse por su salud. Macefield recibía a Martin con los brazos abiertos, y las pequeñas conversaciones que tenían se fueron transformando en tardes enteras delante de un café. El jefe de obra y la anciana hablaban durante horas mientras, a pocos metros, los martillos y las hormigoneras mantenían su particular e inevitable diálogo.

Con el tiempo, Martin se convirtió en el cuidador principal de la señora Macefield. La llevaba a sus citas con la peluquería, con el médico o al supermercado y, al poco, para poder cuadrarlas mejor con su propio horario, comenzó a concertarlas él mismo. En los dos años que duraron las obras, la señora Macefield le contó todas las historias de su vida. Algunas eran difícilmente creíbles pero Martin las escuchaba con avidez.

La señora Macefield le contó que había nacido en Inglaterra, que acogió a huérfanos de guerra durante la Segunda Guerra Mundial, e incluso que hizo de espía para el ejército británico hasta que los nazis la

capturaron y la metieron en el campo de concentración de Dachau, donde pasó varios meses. También afirmaba que su primo era ni más ni menos que el rey del *swing* Benny Goodman, quien le había enseñado a tocar el clarinete. Aunque ya no era capaz de sacar sonido, aún conservaba un saxofón y varias fotografías de su juventud en las que se la veía tocándolo.

A cada charla, la relación entre Edith y Barry era más estrecha, hasta el punto de que el jefe de obra se encargaba de prepararle la comida e incluso la visitaba cada día, semanas después de que la construcción acabase y el centro comercial hubiese abierto sus puertas. De hecho, Martin le había dado su número de teléfono para que le llamase en cualquier momento en el caso de que la anciana lo necesitara. Aunque fuese de madrugada.

Una de estas llamadas ocurrió a mediados de marzo de 2008: la señora se retorcía de dolor en la cama. Le diagnosticaron un cáncer de páncreas en estado avanzado, así que, en el mismo hospital, Martin convenció a la señora Macefield para que se fuera a vivir a una residencia hospitalaria. Él se hizo cargo de los gastos y ella le concedió poderes jurídicos para tomar sus últimas decisiones. La última decisión de Barry Martin fue conservar la casa hasta el último día de vida de su propietaria, aunque ya no viviese allí.

La señora Edith Macefield murió el 15 de junio de 2008 a la edad de ochenta y seis años. En su testamento cedía la casa en el 1438 de la calle 46 NW del barrio de Ballard en Seattle al señor Barry Martin. En 2009, Pixar la llenó de globos y la usó como promoción de su película Up. Martin la vendió poco después a un inversor, aunque la crisis económica evitó su derribo. Todavía sigue allí, tapiada con planchas de madera. Aparece en carteles, pegatinas y hasta tatuajes, convertida en un símbolo de resistencia, pero la casa de Edith Macefield es bastante más que eso. Es un pedazo de la amistad entre un hombre y una anciana, construido hace cien años y rodeado por un gimnasio L.A. Fitness a un lado y una sucursal de UPS al otro.

4

El país que cabe dentro de una casa

República de Kugelmugel. Viena, Austria

48° 12′ 55″ N, 16° 23′ 44″ E

¿Cómo se puede odiar o amar a un país? Tibe habla de ello, pero me falta algo para entenderlo. Conozco a gente, conozco pueblos, granjas, cerros y ríos y rocas, sé cómo el sol al atardecer en otoño cae en la ladera de un campo sembrado; pero ¿qué sentido tiene ponerle un límite a todo eso, darle un nombre y dejar de amar allí donde el nombre deja de aplicarse? ¿Qué es el amor a la patria? ¿Es odio hacia lo que no es tu país? Entonces no es bueno. ¿Es simplemente amor propio? Entonces es bueno, pero no hay que hacer de ello una virtud, ni una profesión.
En la medida en que amo la vida, amo las colinas del Dominio de Estre, pero ese tipo de amor no tiene una frontera de odio.

URSULA K. LE GUIN, *La mano izquierda de la oscuridad*

En medio del Prater de Viena hay una esfera de madera de ocho metros de diámetro. No es una casa ni un pabellón; es un país, el más pequeño del mundo. Esta es la historia de la República de Kugelmugel, pero a diferencia de la mayoría de naciones, su relato fundacional no trata de emancipaciones gloriosas ni grandes hazañas bélicas. Es una historia de arte y desobediencia.

Una mañana de 1971, el artista Edwin Lipburger salió a un prado de su propiedad en la Baja Austria, uno de los nueve Estados del país, a unos cien kilómetros de Viena. Allí excavó un agujero y colocó en él un grueso pilar de madera. Su intención era construir un taller para pintar y hacer cosas de artista pero, aparentemente, no le valía con una cabaña y quiso levantar algo verdaderamente artístico: una bola. Una esfera de 7,68 metros de diámetro construida sin apoyo exterior; solo ese gran pilar central hasta la mitad, que sujetaba el forjado, el suelo

interior de la esfera, y una serie de cuadernas para conformar la superficie exterior. Y como era un artista, a su taller le puso un nombre muy de *performance* de los años setenta: SPHAERA 2000.

Una vez terminada la estructura, incluyendo varias ventanas y un puente levadizo para el acceso, Lipburger forró el exterior de la esfera con chapas de zinc para protegerla de la intemperie y se dispuso a, bueno, a pintar y a hacer cosas de artista. Pero había un pequeño problema; Lipburger había construido su bola de madera bastante a la mecagüen, sin licencia de obra ni ningún permiso de construcción y, por muy artístico que fuese el concepto, la esfera traía problemas legales. Así que, al poco de terminarla, se presentaron por allí un par de técnicos municipales que le dijeron a Lipburger que, a ver, los papeles. A lo que el tipo les dijo que él era un artista y el arte no conoce de licencias y soy un ser libre y solo me juzga la posteridad. Los técnicos debían de ser de los de «Eso lo hace mi hijo de cuatro años» porque lo del arte se la traía bastante floja y no solo le dijeron que aquí hay que pagar, sino que, además, en Austria no estaban permitidas las construcciones esféricas y que tenía que tirar su chalet-bola. A lo que Lipburger respondió: «¿Cómo? ¿Que en Austria no se pueden hacer edificios esféricos? ¡Pues sabéis lo que digo, que me voy de Austria!». Pero no se fue a otro país con la bola de marras; decidió que la esfera sería otro país. Lo llamó Kugelmugel, lo cual vendría a traducirse como Montebola.

En serio, Lipburger se juntó con varios colegas, plantó unos carteles y primero declaró que la esfera era el décimo Estado de Austria y, después, que se constituía como República Independiente. Tal fue su compromiso que llegó a colocar unas señales en la carretera y hasta una garita aduanera con un paso fronterizo. En realidad, se suponía que el asunto no era más que una *performance* artística un poco de coña.

Salvo que de coña, de coña, tampoco era, porque cuando Hacienda fue a casa de Lipburger a recaudar los impuestos de 1972 y 1973, el tipo dijo que él no era austriaco, que era ciudadano de la República de Kugelmugel y que allí no había impuestos. «Hombre, a ver, usted no es un artista, usted es un jeta y, o paga o le haremos pagar». Pero el tío

dijo que pasando de impuestos y pasando de Austria, que eran unos fascistas. Y estuvo ocho años sin pagar, ojo.

Tras esos ocho años, al gobierno austriaco se le hincharon definitivamente las, ejem, esferas, y le condenaron a medio año de cárcel, pero no por lo de los impuestos, sino porque Lipburger había puesto señales en la carretera muy parecidas a los oficiales y confundían a los conductores. Algo así como cuando metieron a Al Capone en el trullo por no declarar la renta, pero con menos glamur y sin películas que lo cuenten.

Por supuesto, Lipburger no ingresó voluntariamente en prisión; él se consideraba un artista de verdad y un mártir de su arte y de la República de Kugelmugel. Así que en vista de que la detención se antojaba complicada, para allá que fueron guardias armados y perros y un estupendo despliegue policial en su busca y captura. Y le capturaron. Y fue a la cárcel. Y se montaron campañas y protestas pidiendo su liberación que salieron en todos los periódicos. Y con toda esta *performance* (provocada o involuntaria) la República de Kugelmugel se ganó un buen montón de fans y de gente que pedía la ciudadanía, aunque fuese un país ficticio a todos los efectos.

Tras pasar diez semanas en prisión, y viendo la repercusión que adquiría la historia, el canciller Kirchschläger indultó a Lipburger, si bien puso una condición: debía ceder la propiedad de Kugelmugel al Estado. Él dijo que sí, pero que le dejasen seguir usando la esfera como instalación artística, petición a la que el Gobierno accedió. En 1980 transportaron Kugelmugel al Prater de Viena, donde dejaron que Lipburger y su hijo Nikolaus continuasen la *performance*.

¿Y en qué ha consistido la *performance* durante estas más de cuatro décadas? Pues en que alrededor de la esfera de Kugelmugel hay una alambrada de espino y una garita aduanera y, como despecho, la dirección oficial de la esfera no es el Prater de Viena, sino el número 2 de la Antifaschismusplatz, la Plaza del Antifascismo. Es más, se siguen considerando República independiente, con su bandera y sus súbditos. Bandera que, por cierto, es la inversa de la austriaca (blanco-rojo-blanco) con un escudo perfectamente autoexplicativo: Lipburger amordazado. También cuentan con embajada oficial en Austria y

consulado de cultura, cuya sede compartida, haciendo honor a lo ebrio de toda esta historia, resulta que está en una cervecería.

Edwin Lipbuger murió en 2015, pero su legado no solo continuó en su hijo Nikolaus sino en unos cuantos de los seiscientos ciudadanos con los que cuenta el país que se inventó. Cuarenta años después de su fundación, Kugelmugel es una pequeña sala de exposiciones que se puede visitar. Se desconoce si este era el destino que soñó Lipburger para su creación, pero es uno de los numerosísimos atractivos turísticos de Viena. Y quizá su historia más extraña. La historia de un país con forma de bola que mide menos de 25 metros cuadrados. Un país que cabe dentro de una casa.

5

Maradona y los niños acuáticos

Campo del Ko Panyi F. C. Ko Panyi, Tailandia

8° 20′ 8″ N, 98° 30′ 11″ E

¿Alguna vez han entrado a un estadio vacío? Inténtenlo. Párense en medio del campo y escuchen. No hay nada menos vacío que un estadio vacío. No hay nada menos mudo que unas gradas sin espectadores. En Wembley todavía resuenan los gritos del Mundial de 1966, que ganó Inglaterra y, si se escucha con atención, se pueden escuchar los llantos de 1953, cuando Inglaterra cayó ante los húngaros. El Estadio Centenario de Montevideo suspira con nostalgia por los días de gloria del fútbol uruguayo. Maracaná todavía llora por la derrota de Brasil en el Mundial de 1950.

EDUARDO GALEANO, *El fútbol a sol y sombra*

Los grandes acontecimientos deportivos llegan a todo el mundo. A todo. Nos afectan a todos, queramos o no, nos gusten o no. Porque alteran la vida de las ciudades, porque cambian el territorio y porque sus catedrales, sus estadios, son hitos urbanos de primer orden. Cambian la fisionomía de las ciudades hasta el punto de que Río no sería Río sin Maracaná y Múnich no sería Múnich sin el Allianz Arena, aunque esté construido en las afueras.

Pero no se trata solo de las alteraciones físicas producidas por una intervención en el propio territorio. Hay veces en las que un acontecimiento deportivo universal altera la vida y cambia el paisaje, real y social, del lugar más insospechado. Especialmente cuando en ese acontecimiento se produce uno de los momentos más famosos y más decisivos de la historia del deporte.

El 22 de junio de 1986, exactamente a las 13h 12′ 20″, en el Estadio Azteca de México, Diego Armando Maradona recogió un pase de

Héctor Enrique en el medio. Diez segundos después, y tras regatear a prácticamente toda la selección inglesa, el 10 de Argentina marcó el gol del siglo. Miles de telespectadores argentinos celebraron; otros tantos telespectadores ingleses se enfadaron. Muchos miles más de aficionados por todos los rincones del planeta se llevaron las manos a la cabeza, entre el asombro y la incredulidad, ante la proeza que Maradona había ejecutado al otro lado de las pantallas de sus televisores. Uno de estos aficionados era un chaval tailandés llamado Prayut Pasampan, al que llamaban «Naan».

Completamente extasiado con lo que acababa de ver, y aunque nunca había jugado al fútbol, Naan propuso a sus amigos formar un equipo, a lo que sus amigos respondieron que guay, que genial, que iban a ser tan buenos como Maradona, pero también le dijeron que dónde pensaban entrenar, porque ahí no había ninguna cancha y tampoco podían irse a jugar a un descampado porque en su pueblo no hay descampados. Esos chavales vivían en Ko Panyi, una isla flotante en la bahía de Phang Nga, en Tailandia.

En realidad, Ko Panyi no es estrictamente flotante; como Ganvié u otros asentamientos de este tipo, está construido a base de palafitos, sobre pilotes que se clavan en el lecho marino. ¿Y por qué a alguien se le ocurriría fundar un pueblo en unas condiciones tan complicadas? En general, los palafitos se construyen por motivos climatológicos, pero en el caso de Ko Panyi, el pueblo está construido sobre el mar por culpa de la xenofobia.

A finales del siglo XVIII, un grupo de familias de pescadores de Java arribó a la costa de Phang Nga en busca de mejores caladeros. En esa época, la ley tailandesa impedía ser propietario de terreno a cualquier persona que no tuviera orígenes tailandeses, así que los pescadores de Java decidieron fundar su pueblo donde no hubiese terreno. Donde no hubiese tierra de la que ser propietarios. Sobre el mar.

Con el paso de los siglos, Ko Panyi fue prosperando y los endebles palafitos de madera se convirtieron casas sobre pilotes de hormigón, y los canales se transformaron en calles firmes. Lo suficiente como para, por ejemplo, construir una mezquita de tamaño considerable o un

mercado capaz de abastecer a las más de mil seiscientas personas que viven allí.

En 1986, los chavales futboleros de Ko Panyi no disponían precisamente del dinero suficiente como para construir una cancha sobre pilotes de hormigón, primero porque el fútbol era un deporte muy minoritario en Tailandia y en segundo lugar, porque una obra de ese tipo es demasiado grande y demasiado cara. Así que regresaron a los orígenes de su pueblo, a construir literalmente sin tierra debajo. Fabricaron una cancha flotante. Esta vez, sí, literalmente flotante.

En serio, que flota en el agua. No está apoyada en ningún sitio, solo flota, como una especie de supercolchoneta semirrígida.

Con la ayuda de unos cuantos adultos, divertidos con la ocurrencia, los niños emplearon un sistema anclado de tanques de plástico para que la corriente no arrastrase al artefacto y, sobre él, montaron la cancha a base de tablones de madera que sobraban de otras casas y clavados como buenamente supieron. El campo era un poco rudimentario y, a veces, un poco peligroso, pero sirvió. Había nacido el Panyee F.C.

Los chavales entrenaron, se envalentonaron y se inscribieron en un torneo infantil. Los partidos se disputaban en tierra firme y, aunque apenas llevaban unas semanas jugando al fútbol, resulta que no eran tan malos, pues contaban con una ventaja inesperada: su campo. Como precisamente habían entrenado en la cancha flotante, no solían emplear el patadón hacia arriba, sino que jugaban bajando la pelota al piso y con juego corto. Eso les hacía muy hábiles en la cancha, hasta el punto de acabar segundos en el torneo.

Ese segundo puesto supuso un éxito para el pueblo de Ko Panyi y, orgullosos con la gesta de sus niños, los adultos les construyeron un par de canchas nuevas para las temporadas. Esta vez estables, de hormigón y con barreras para que el balón no se fuese al agua.

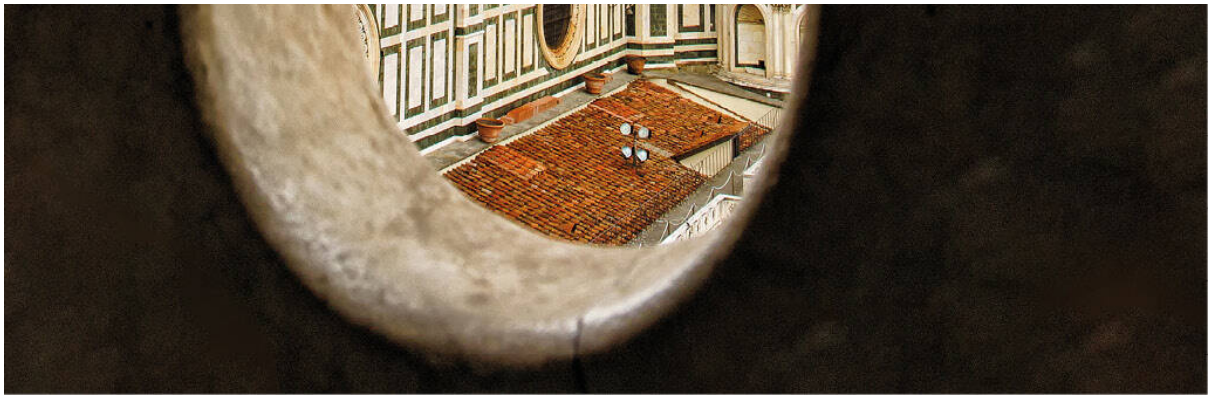
El fútbol se convirtió en el deporte preferido —y probablemente el único— del pueblo. Se popularizo tanto que el Panyee F.C. llegó a ganar hasta siete torneos juveniles entre el año 2000 y el año 2010. Los demás equipos temblaban ante la perspectiva de enfrentarse a los

niños acuáticos y su extraordinario dominio del regate y la pared. Del pase en corto y el disparo ajustado.

Pero esta historia no la protagoniza un astro del balón ni los torneos regionales son la Copa del Mundo, así que las hazañas del Panyee F.C. permanecieron ocultas al público durante décadas. Hasta que en 2011, el cineasta Matthew Devine rodó un corto publicitario para el banco TMB donde lo contaba todo.

El corto es precioso pero, como suele suceder, es difícil saber cuánto de él es fiel y cuánto hay de recreación de la memoria. Sin embargo, sí hay algo totalmente real: que el fútbol ha modificado el territorio —y la vida— de un pequeño pueblo construido sobre el agua en un rincón del planeta. Es más, tras el documental, la historia se reprodujo en cientos de sitios y el campo flotante del Panyee F.C., renovado con una superficie sintética, se convirtió en el lugar más famoso y más fotografiado de Ko Panyi.

Quizá fue el anuncio de un banco o quizá fueron las fotos. O quizá fueron unos chavales que querían ser como Maradona, pero aunque nunca marcaron el gol del siglo, consiguieron que en su pueblo flote el campo de fútbol más bonito del mundo.



6

El edificio más moderno de la historia

Cúpula de Santa Maria del Fiore. Florencia, Italia

43° 46′ 23″ N, 11° 15′ 25″ E

> *¿Cómo puede alguien ser tan estúpido como para creerse mejor que los demás solo porque su ropa está hecha de hilos de lana más finos que los de ellos? Después de todo, esas finas ropas alguna vez fueron usadas por una oveja, y nunca se convirtieron en nada mejor que una oveja.*
>
> TOMÁS MORO, *Utopía*

En 1418, el Arte della Lana, gremio textil que agrupaba entre sus trabajadores a casi un tercio de la población de Florencia y, por tanto, era uno de los más poderosos de la ciudad, convocó un concurso de arquitectura para construir, de una vez, la cúpula de la catedral. El edificio llevaba cincuenta años sin cúpula sobre el crucero y su imagen, mocha y descabezada, suponía una vergüenza intolerable para los orgullosos florentinos.

El concurso lo ganó Filippo Brunelleschi, un orfebre de cuarenta años que no había construido nada en su vida. Lo ganó gracias a unos dibujos exquisitos, una maqueta un poco tosca de madera y, bueno, también gracias al apoyo de Cosimo de Medici, que no era cosa precisamente menor. Y también lo ganó porque convenció al jurado de poder construir su cúpula gracias a un «artilugio mágico», aunque, probablemente, lo que de verdad les sirvió a los representantes del Arte della Lana fue el contrato que Brunelleschi se vio obligado a firmar y en el cual se responsabilizaba de cualquier error en la construcción del proyecto.

Pero ¿por qué los promotores introdujeron tal cláusula en el contrato? ¿Por qué Brunelleschi necesitó apelar a la magia para persuadirles de que su diseño se podía construir? Pues porque, sencillamente, la obra parecía imposible. Había que levantar una cúpula de 45 metros de ancho por otros tantos de alto, y había que hacerlo a 55 metros de altura. Un espacio de las dimensiones del Panteón de Roma construido sobre un vacío descomunal de aire. En total, el proyecto de Brunelleschi contemplaba una altura de cien metros; tan alta como un rascacielos de 33 plantas.

Además, no se podían usar contrafuertes ni arbotantes porque, amigos, esto es la Toscana y aquí no construimos esas cosas bárbaras, y tampoco era posible construir con hormigón en masa, tal y como se hizo el propio Panteón, porque esa técnica romana se había perdido hacía siglos. Pero es que, aunque la técnica romana se hubiese conservado, era igualmente inviable construir la cúpula con hormigón o con piedra pues, para acometer la obra sería necesario armar un sistema de encofrados y cimbras para aguantar el fraguado de los materiales, y teniendo en cuenta la altura colosal sobre la que deberían ensamblarse, Bruelleschi llegó a la conclusión de que en toda la Toscana no había árboles suficientes que proporcionasen la madera necesaria para construir tal cantidad de andamiaje.

Por si todas estas dificultades no fuesen suficientes, el tambor ya construido no era circular, lo cual habría permitido levantar una razonablemente sencilla cúpula semiesférica, sino octogonal, lo cual obligaba a construir una cúpula dividida en ocho paños, que concentraba todas las cargas, todas las tensiones y todos los esfuerzos en las aristas, convirtiéndolas así en puntos extremadamente delicados.

Sí, la empresa era así de imposible. Pero Brunelleschi lo logró. Brunelleschi construyó una cúpula como no se había hecho nunca y como no se volvería a repetir. ¿Cómo lo hizo?

Para empezar, Brunelleschi no construyó una única cúpula, sino dos. Dos cúpulas, dos cáscaras, una interior y otra exterior, ordenadas según los ocho nervios y los ocho paños que les mandaba el tambor. A su vez, cada paño se compone de treinta pequeños subpaños divididos

por dos costillas verticales y nueve correas horizontales, en un sistema análogo a la conformación de una cúpula de meridianos y paralelos —similar, de nuevo, al Panteón de Roma—. Sin embargo, análisis estructurales contemporáneos demuestran que si la cúpula se sujetase solo con ese sistema de nervios de piedra, se vendría enseguida abajo pues, al ser de geometría octogonal, los nervios absorberían demasiada carga. Así que Brunelleschi, siglos antes de que apareciese la arquitectura de acero, reforzó las costillas horizontales con cadenas de hierro embebidas en la fábrica. Pero con todo, según los mismos análisis, las tracciones que deberían soportar esas cadenas serían tan grandes que acabaría por romperse, provocando el colapso del edificio. Entonces, ¿cómo lo hizo?

Pues sin la posibilidad de que la cúpula fuese semiesférica ni poder construir con piedra ni hormigón, Brunelleschi, que era orfebre, escultor y un formidable matemático, recurrió a un material ligero y humilde como el más sencillo de los albañiles, pero tan antiguo y noble como la civilización: el ladrillo.

El corazón de la cúpula de Santa Maria del Fiore, un edificio que cambiaría el mundo, son los ocho paños de ladrillo que forman cada una de las dos cáscaras. Pero el ladrillo no está colocado de forma convencional porque el mortero necesitaría un tiempo de fraguado inaceptable y toda la cúpula se construyó sin cimbras ni andamios; el ladrillo está aparejado en espina de pez. Cada testa contra un canto, alternando sogas y tizones en un dibujo espiral que hace de cada paño una entidad independiente y autoportante capaz de desviar, por su propia colocación, por su propia estructura interna, las cargas hacia los nervios.

Y aun así, los paños de ladrillo en una doble cáscara ligera tampoco sería un sistema suficiente pues, de nuevo, los nervios absorberían demasiado esfuerzo y quebrarían. Entonces, ¿cómo demonios lo hizo?

Pues realmente nadie lo sabe, porque Brunelleschi, celoso en extremo de sus cálculos, no dejó planos ni documentos fidedignos y rodeó la obra de secretismo y de pistas falsas para evitar cualquier tipo de plagio. Se dice que demostró la capacidad de su diseño colocando un huevo de pie en la mesa del jurado del concurso; se dice que la

proporción áurea con la que se supone que lo diseñó todo es la que sostiene la cúpula; se dice que, en realidad, la cúpula se trazó mediante troncos de cono de revolución; o que son arcos en curvatura de cuarto agudo y quinto agudo; o que es una cúpula radial trazada con cuerdas-guía; o que se hizo con una plantilla en forma de flor. Todas estas hipótesis, en solitario o combinadas, ya nos explican cómo está construida y, sin embargo, la cúpula de Santa Maria del Fiore sigue siendo el mayor misterio de la historia de la arquitectura.

Sabemos cómo está construida la cúpula porque la cúpula está allí, en Florencia, y podemos verla y estudiarla. Lo que no podemos saber, y probablemente nunca sabremos, es cómo fue Filippo Brunelleschi capaz de proyectarla, capaz de concebirla, con las técnicas y el conocimiento de principios del siglo XV.

Sí, Brunelleschi fue un hombre dotado de una inventiva descomunal. Un tipo que ideó sistemas de poleas, grúas y andamiajes móviles nunca vistos, capaces de acometer una obra tan difícil como esta. Una obra que, además de ser la creación de su vida, acabaría con el Gótico para dar comienzo al Renacimiento, cambiando la historia de la arquitectura —y de la Humanidad— para siempre. Pero lo que hizo allí era imposible. Aún faltaban siglos para que se desarrollasen los métodos de cálculo capaces de prever todos los esfuerzos y todas las tensiones que se iban a producir y para proyectar cómo debía construirse una cúpula que los resistiese. ¿Cuál era el «artilugio mágico» que maravilló al Arte della Lana? ¿Estaba en alguno de los planos y cálculos que destruyó? ¿Fue solo un truco para despistar a su colega y adversario Lorenzo Ghiberti?

Brunelleschi se llevó sus secretos a la tumba, pero hay una última hipótesis que lo resuelve todo: era un viajero del tiempo involuntario. No él, claro. Fue su intuición y su portentoso conocimiento de la matemática los que se adelantaron cinco siglos. Hasta la maqueta polifunicular de Antoni Gaudí de finales del siglo XIX; hasta el Arco de San Luis, que Eero Saarinen construyó en 1965. Y así, en ese viaje desde el futuro, cuando dibujó el perfil de la cúpula de Santa Maria del Fiore, Filippo Brunelleschi trazó, sin saberlo, una catenaria invertida. La forma

más eficaz para resistir esfuerzos en arco. La forma autoportante perfecta.

Por eso, cuando vamos a Florencia y entramos en Santa Maria del Fiore, lo primero que hacemos es colocarnos en el crucero y mirar hacia arriba, quietos. Sujetos por una fuerza invisible. Tal vez, en ese momento, no seamos capaces de expresarlo con palabras, pero nos hemos dado cuenta de que, sobre esa columna de aire tan alta como un rascacielos se levanta el edificio más moderno de la historia.

7

Siempre hay que mirar la letra pequeña

Edificio Newby-Mcmahon. Wichita Falls, Texas, EE. UU.

33° 54' 51.84'' N, 98° 29' 22.92'' O

> *Y fue entonces cuando realmente me di cuenta de lo que estaba a punto de hacer. Iba a robar un banco, cometiendo en el proceso el delito adicional de incendio provocado, y si me pillaban iría a prisión.*
> *Bueno, pensé, sigue vendiendo cacharros de segunda mano durante otros cuarenta años y tal vez alguien te dé una recomendación y un reloj de cuarenta dólares.*
>
> CHARLES WILLIAMS, *Zona caliente*

Cuando pensamos en estafas relacionadas con el mundo de la arquitectura y la construcción siempre se nos ocurren cosas, digamos, grandes: urbanizaciones abandonadas a medio construir, grandes edificios que se derrumban por defectos en los materiales, puentes de vidrio en lugares lluviosos que se convierten en involuntarias pistas de patinaje. Por eso esta historia es tan especial, porque gira en torno a un edificio muy pequeño. Concretamente, al rascacielos más pequeño del mundo.

Pese a contar con una población de casi cien mil habitantes, Wichita Falls, en Texas, es una ciudad de dibujo urbano bastante destartalado; unas cuantas casas por aquí por allá y cuatro edificios de no más de ocho o diez plantas repartidos por un mapa que apenas ha variado desde que se trazó a principios del siglo XX. Salvo que a principios del siglo XX lo de las cuatro casas era algo esencialmente literal y allí vivían poco más de un millar de personas rodeadas de solares vacíos. Pero, amigos, en esa época los Estados Unidos eran la tierra de las oportunidades, y resulta que, en 1912, aparecieron por los alrededores

unos cuantos yacimientos de petróleo. O sea, mucha pasta. Tanta pasta que, en apenas unos años, Wichita Falls pasó de tener unos mil quinientos habitantes a más de veinte mil. Se había convertido en una urbe sudorosa cuyos vecinos, de repente, disponían de mucho dinero fresco.

Claro, con semejante recurso bajo tierra, las oportunidades brotaban para todo el mundo. No solo para quienes llegaban buscando el oro negro; también para quienes llegaron buscando el dinero que habían ganado quienes encontraron dicho oro negro, no sé si me explico. El caso es que, a principios de 1919, llegó a Wichita Falls un tipo de Filadelfia llamado J. D. McMahon, quien se presentó a la gente de allí como negociador petrolífero, ingeniero estructural y constructor, aunque muy probablemente se pareciese a un vendedor de aceite de serpiente. Como la gente de la ciudad tenía muchísima pasta pero realmente no sabía muy bien qué hacer con ella, McMahon, trajeado y sonriente, les dijo a unos cuantos propietarios de empresas que cómo es que sus oficinas estaban en unos edificios tan cutres, hombre, eso hay que arreglarlo. Vosotros os merecéis más; no podéis seguir en estos edificios birriosos de ladrillo. Os merecéis una sede como los mandamases de Nueva York y Chicago, tíos. Vosotros os merecéis, golpe de platillo, un rascacielos.

Efectivamente, el ingeniero les propuso construir un rascacielos anexo al edificio Newby; una pequeña construcción de una planta donde, por cierto, el propio McMahon vivía de alquiler. «Yo soy ingeniero estructural y constructor y os voy a hacer un rascacielos de 480 de alto con todas las comodidades: ascensor, oficinas de alto *standing*, fachada representativa. Tope de gama. Pero necesito que me deis vuestro dinero para construirlo, que esto es caro, amigos», les dijo. A lo que los tipos de allí contestaron: «Hombre, tendrás que enseñarnos unos planos, ¿no?». Dicho y hecho, les dibujó unos cuantos planos de planta, sección y alzado y les dijo venga, que me los quitan de las manos, señora.

Es razonablemente improbable que unos semipaletos de Texas, adinerados de la noche a la mañana, supieran leer planos de arquitectura pero, sea como fuere, en pocas semanas, McMahon

recaudó 200 000 dólares —un dineral para la época— de parte de seis empresas que querían instalar su sede en el futuro rascacielos, al que bautizó Newby-McMahon, porque el hombre iba bien sobradito de ego.

McMahon cumplió lo prometido, se trajo a su propia constructora y, en junio de 1919, el rascacielos estaba ya a medio levantar. Algo aparentemente imposible porque no habían pasado ni cuatro meses desde que firmaron el contrato y un rascacielos necesita una cantidad loca de cimentación, estructura y cerramientos. Lo que pasaba es que eso que estaba construyendo el tipo de Filadelfia no era un rascacielos ni de coña:

—Oiga, señor McMahon, que esto que está usted construyendo aquí no es un rascacielos ni de coña; que por mucho que lo miremos así desde abajo hacia arriba, solo tiene cuatro plantas. ¿Qué es esto? ¿Un rascacielos para hormigas? —le espetaron—. Usted nos prometió un rascacielos de 480 pies de alto y esto es enanísimo. Explíquese, caballerete.

—No, no, señores. Yo les prometí un rascacielos de «480 de alto», en ningún momento les dije que fuesen pies. Es más, yo les enseñé estos planos y ustedes los firmaron sin poner ni un pero. Y aquí lo dice bien clarito.

En realidad, lo que ponía en la cota del alzado estaba escrito con un cuerpo de letra diminuto, pero se entendía perfectamente: 480". O sea, 480 pulgadas. O sea, 12 metros de altura. O sea, un edificio de cuatro preciosas plantas como cuatro preciosos soles.

(Pausa valorativa para que quien esté leyendo este libro retroceda cinco párrafos y compruebe que, en efecto, McMahon dijo «480 de alto»; y también para imaginar la cara de los pobres mendas cuando miraron detenidamente el plano y comprobaron que ahí no ponía 480' —pies— sino 480" —pulgadas—).

Para añadir sal a la herida, resulta que la altura no era el único problema, pues todas las medidas estaban en pulgadas, así que los 1300 metros cuadrados de superficie en planta que se suponía iba a tener el rascacielos se convirtieron en unos espaciosos 12 metros cuadrados repartidos en una crujía de 3 metros de ancho por 4 de

fondo. Teniendo en cuenta que la planta baja contenía el acceso al edificio, la sede de cada compañía ocuparía un total de 6 metros cuadrados; es decir, que les cabían cuatro sillas. O sea, literalmente cuatro sillas; sin mesas de reuniones ni despachos ni baños ni nada. Por no caber, no cabía ni el ascensor que les habían prometido. La compañía instaladora dijo que ahí no cabía el cacharro y que qué hacían con los 3000 dólares que costaba montarlo.

Por supuesto, las seis compañías llevaron a juicio a McMahon, pero el juez dijo que miren, ahí pone que el edificio iba a tener 480 pulgadas y 480 pulgadas tiene; caso sobreseído. Al menos recuperaron el dinero del ascensor, porque, como una vez emitido el veredicto McMahon salió por patas de Wichita Falls y de Texas, los instaladores no tenían cliente a quien devolvérselo, así que se lo entregaron a los promotores, lo cual les supuso un pequeño alivio. No fue tanto alivio para quienes quisieran visitar el edificio porque tampoco se había construido ninguna escalera, así que si alguien quería ir a los pisos superiores, el único camino que tenía era una endeble escalera de barco que trepaba por la fachada trasera del edificio. Al final, el edificio Newby-McMahon costó 15 000 dólares, los promotores recuperaron 3000 del ascensor y los restantes 182 000 —que vendrían a ser unos 2 millones y medio de 2024— se los llevó McMahon calentitos.

Y allí quedó, ejem, desafiante, el rascacielos más pequeño del mundo. De hecho, el nombre de «El Rascacielos más Pequeño del Mundo» es su nombre oficial: en 1920, Robert Ripley lo bautizó con ese nombre en su famosa columna «Believe it or not», y con ese nombre se quedó. Durante muchos años, el rascacielos de McMahon significó una afrenta para Wichita Falls, cuyas autoridades lo llamaban algo así como «El pulgar de la vergüenza», un poco por su pinta rechoncha junto al antiguo edificio Newby. Y como era un cacharro muy poco apreciado en la ciudad, estuvo abandonado de la mano de dios durante ocho décadas, hasta que, en 1999, Marvin Groves, dueño de una empresa local de instalaciones eléctricas, compró el edificio, fascinado con su historia. Le costó solo 4000 dólares, unos 300 de 1920.

Groves le tenía verdadero cariño, así que lo restauró, le cambió todas las instalaciones y, sí, colocó una escalera interior. En estos cien

años de historia, el edificio Newby-McMahon ha resistido inundaciones, impactos de rayos y varios tornados, algunos de los cuales escupían vientos extremos de más de 160 kilómetros por hora. Y ahí sigue, convertido esencialmente en un museo de sí mismo. O, bueno, de su delirante historia. Porque, aunque como arquitectura no tenga valor, su historia es historia de Texas y, en realidad, historia de los Estados Unidos. Hasta el punto de que está incluido en el Registro Nacional de Lugares Históricos.

Es más, si me preguntan a mí, el Rascacielos más Pequeño del Mundo es historia de la civilización porque, aunque solo sea un insignificante edificio de ladrillo, siempre nos recordará la importancia de las unidades de medición. Y que nunca olvidemos leer la letra pequeña.

8

La estrategia del caracol

Minga. Archipiélago de Chiloé, Chile

-43° 7' 17.84'' N, -74° 1' 48.04'' E

> *La pasión tiene muy poco que ver con la exuberancia y mucho que ver con la paciencia. De hecho, ambas palabras provienen de la misma raíz latina.*
>
> MARK Z. DANIELEWSKI, *La casa de hojas*

En 1993, el cineasta colombiano Sergio Cabrera estrenó uno de los filmes más interesantes, más combativos y también más divertidos de la década: La estrategia del caracol. Con un tono que bascula entre la comedia y el drama, la cinta de Cabrera cuenta la historia de un grupo de inquilinos humildes de un edificio en Bogotá que, ante la perspectiva de ser desalojados, se rebelan contra su casero poniendo en práctica un plan tan divertido como inverosímil: cambiarán el edificio de sitio. Desmontándolo poco a poco, los protagonistas irán llevando todos los elementos de la casa —paredes, ventanas, bañeras, cocinas, baños, techos— desde su posición original hasta un terreno en las afueras. Cuando el casero va a recuperar su edificio, se encuentra con un solar vacío y un trampantojo pintado en la pared.

La estrategia del caracol fue un éxito, aunque su argumento fuese tan rocambolesco que parecía imposible. Nadie cambia un edificio de sitio. Eso es una locura. Salvo que no lo es. Los edificios que se mueven, incluso sin desmontarlos, no son un fenómeno tan raro, sobre todo si hay el dinero suficiente. En 1930, la compañía telefónica Bell desplazó varios metros y giró 90 grados su sede en Indianápolis, un edificio de once plantas y diez mil toneladas de peso; en 1974, el edificio Cudecom de Bogotá, que pesaba doce mil toneladas, fue desplazado 29 metros

para ampliar la calle donde se enclavaba; y en 1987, en la ciudad rumana de Alba Iulia, cortaron por la mitad un edificio residencial de nueve mil toneladas, montaron cada una de sus mitades en un sistema de railes y las separaron 55 metros. Tardaron más de dos semanas en excavar y ensamblar todo el sistema, pero como los edificios iban literalmente sobre ruedas, el desplazamiento duró apenas cinco horas.

Aunque, a veces, el traslado de edificios se debe a asuntos de protección patrimonial —es decir, que la construcción no puede ser derribada—, en la mayoría de los casos, el problema es que la demolición y la reconstrucción de un determinado edificio es incluso más cara que moverlo de sitio. Y eso que mover un edificio es una operación costosísima. Lo raro de La estrategia del caracol es que quienes movían su casa eran gente muy humilde. Gente pobre. Y eso es mucho más difícil. Pero no imposible.

En noviembre de 1997, los carpinteros del pueblo de Tey, en el archipiélago chileno de Chiloé, terminaron de construir su nueva iglesia. Era un edificio de una única altura y una única nave a dos aguas, acabado en madera rojiza. Sobre la portada, en el centro de la fachada principal, un campanario de unos 10 metros de alto también de madera. Justo al lado descansaba la vieja capilla, de forma y estructura similar a la nueva iglesia, pero sensiblemente más pequeña y con la fachada pintada de amarillo. Ninguna pertenecía al catálogo de las dieciséis iglesias de Chiloé declaradas por la UNESCO como Patrimonio Mundial, pero formaban parte de una tipología similar. En ese momento, Tey contaba con dos iglesias. Los feligreses de la vecina aldea de Astillero, en cambio, debían desplazarse los 7 kilómetros que separaban ambos pueblos cada vez que querían ir a misa. Como a Tey les sobraba *de facto* una de las iglesias, Astillero les pidió que, por favor, se la regalasen. Y lo hicieron. Pero contaban con una ventaja crucial: la iglesia pesaba apenas unos cientos de kilos.

Los edificios del archipiélago chileno de Chiloé son construcciones ligeras, de madera y, a menudo, aunque no todas, están apoyados en sistemas de pilotes, como palafitos. Al no tocar el suelo, este sistema constructivo es muy eficaz en climas húmedos en los que la tierra está

mojada e incluso es muy frecuente que los palafitos se construyan encima de aguas tranquilas, como orillas de lagos o lagunas.

Este tipo de arquitectura se levanta en zonas húmedas de todo el planeta, desde Indochina hasta Sudamérica, y tradicionalmente, por facilidad y rapidez en la construcción, los pilotes son sencillas estacas de madera. De ahí viene su nombre, del italiano palafitta, que significa «palos hincados».

Y como están simplemente apoyadas, es razonablemente fácil y rápido desmontar estas arquitecturas de los pilotes y, sencillamente, llevárselas a otro sitio. Lo cual entronca a la perfección con la componente antropológica del asunto. Porque los habitantes de Chiloé —los chilotes— son nómadas.

Los chonos, que fueron los primeros pobladores indígenas de Chiloé, eran nómadas, y ese espíritu nómada fue perpetuándose a lo largo de los siglos. Así, cuando un chilote hace una mudanza, a menudo no se va con sus pertenencias a otra casa, sino que traslada la casa. La coge, la mueve y la coloca en otro emplazamiento. Lógicamente, para poder hacer eso, es necesario que la casa sea una construcción ligera y que no esté anclada al terreno. Que es lo que sucedía con la iglesia de Tey.

Sin embargo, aunque no llegase a pesar ni media tonelada, mover la iglesia a lo largo de siete kilómetros no era algo precisamente fácil de llevar a cabo porque, bueno, no pesa ni media tonelada pero pesa casi media tonelada. Así que los vecinos de Astillero recurrieron a una de las expresiones más bellas de lo que significa la civilización: convocaron una minga.

La minga es una tradición precolombina de trabajo colectivo voluntario que aún sigue vigente en muchas partes esencialmente rurales de Latinoamérica, especialmente en la costa del Pacífico. La palabra proviene del vocablo quechua mink'a o mincaccuni, y significa «solicitar ayuda prometiendo algo a cambio», pero a su uso se ha añadido una componente más importante y, de hecho, más trascendente: cuando alguien convoca una minga, no pide ayuda a alguien, se la pide a la comunidad. Pueden ser unas cuantas familias, puede ser todo un pueblo o pueden ser varios pueblos de un valle. La

minga nació como una petición pero, en realidad, es la expresión de un lazo comunitario ancestral.

Una minga se puede convocar para cualquier proceso que necesite la asistencia o la cooperación de un determinado número de personas. Puede ser para una cosecha o para una siembra, quizá para la matanza de un cerdo o una res. En Chiloé también se convocan mingas para la siembra o la matanza, pero las más frecuentes, las más famosas y las más numerosas son las de tiradura de casa. Decenas, a veces cientos de personas se reúnen para mover una casa de sitio. Con tractores, con bueyes e incluso tirando con cuerdas, los chilotes trasladan la casa por campos, lomas y caminos. E incluso por el mar.

El archipiélago de Chiloé se compone de más de cuarenta islas cuya orografía está trufada de cabos y rías, convirtiendo el traslado por tierra en una empresa inabordable. Por eso, cuando una familia chilota quiere mudarse a otro lado de una ría o quiere cambiarse de isla, no le sirven los tractores ni los bueyes ni los caminos. Entonces tiran la casa al mar. A veces la amarran a un pequeño sistema de boyas y flotadores; en otras ocasiones, es la propia madera del edificio la que permite que la construcción flote. Después enganchan la casa a un bote remolcador y, sencillamente, navegan.

Y si bien las particulares características de los edificios nómadas de Chiloé facilitan su transporte, es indispensable apuntalarlos por dentro porque, si no se hiciera, el traqueteo y las vibraciones del trayecto podrían desencajar la construcción. Para ello, se extraen los elementos móviles —puertas, vidrios y ventanas— y se colocan postes de madera en diagonales que cruzan el espacio interior, convirtiendo así la estructura en una célula rígida e indeformable. Una vez terminado este proceso crucial que garantiza la estabilidad durante el traslado, el edificio se separa del suelo y se monta encima de otros postes de madera tumbados en el terreno. Estos postes están orientados en la dirección del movimiento pues es la mejor manera de que todo el conjunto resbale. Entonces, se tira del edificio. Todo el mundo tira del edificio. Toda la minga tira del edificio.

Apenas unos días después de inaugurar la nueva iglesia de Tey, una minga de casi un centenar de personas se reunió junto a la antigua

capilla; entre todos los presentes la apuntalaron, la amarraron a un tractor y se la llevaron loma arriba y loma abajo hasta Astillero. Al llegar a su destino, cuando volvió a tomar contacto con la tierra, la minga se convirtió en una celebración. Porque quien pide la minga nunca paga en dinero; ofrece comida y bebida. Paga con una fiesta.

Aunque las mingas de tiradura de casa sean las más famosas, la minga no es una manera de mover una casa. La minga es, en realidad, la única manera que un grupo de personas pobres tiene a su alcance para hacer algo reservado a los ricos. La única manera que un grupo de personas pobres tiene a su alcance para conseguir lo increíble y casi lo imposible: hacer realidad la estrategia del caracol.

9

Llévame al partido de béisbol

Hiperarte Thomasson. El mundo

Take me out to the ball game,
Take me out with the crowd;
Buy me some peanuts and Cracker Jack,
I don't care if I never get back.
Let me root, root, root for the home team,
If they don't win, it's a shame.
For it's one, two, three strikes, you're out,
At the old ball game.

JACK NORWORTH y ALBERT VON TILZER, *Take Me Out To The Ball Game*

Seguramente has visto alguna vez, en algún edificio o incluso en alguna calle de tu ciudad, más de una rareza arquitectónica de uso imposible: una puerta que abre al vacío, una escalera que choca abruptamente contra una pared, una ventana tapiada o quizá un balcón sin portezuela por la que se pueda acceder a él. Y lo más probable es que, en ese momento, te hayas preguntado en qué estaba pensando el arquitecto que diseño tal atentado a la funcionalidad. Pues, en realidad, esas configuraciones arquitectónicas inservibles se llaman «thomasson», son un tipo de arte y su nombre procede de un jugador de béisbol: Gary Thomasson.

En 1980, tras una carrera estelar en los San Francisco Giants de la MLB —las ligas mayores estadounidenses—, Thomasson, que jugaba de primera base, protagonizó uno de los fichajes más sonados de la historia del béisbol: se fue a Japón. La cosa no es tan exótica como su análogo en el fútbol porque el béisbol era el deporte más famoso entre los nipones, casi una religión y, aunque allí ya había recalado más de

una vieja gloria del bate, nunca un equipo japonés había contratado a un jugador estadounidense en su mejor momento. El fichaje de Thomasson por los Yomiuri Giants de Tokio salió en todos los periódicos porque el jugador tenía treinta años y estaba en plena forma pero, sobre todo, porque costó más de 2 millones de dólares y su salario era, con diferencia, el más alto de toda la liga nipona. Como es lógico, los fans de los Yomiuri Giants esperaban lo mejor de Thomasson. Entre ellos se encontraba un tipo de cuarenta y tres años llamado Katsuhiko Akasegawa, si bien era conocido en el mundo del arte como Genpei.

Akasegawa, además de fan de los Giants, era una de las figuras más brillantes —y más punk— del arte japonés de posguerra. Su obra más famosa consistía en una serie de billetes de mil yenes, que él no consideraba como moneda falsa sino como «maquetas de billetes, igual que una maqueta de un avión no es un avión», si bien el asunto no coló entre las autoridades, porque le acabaron llevando a juicio. Durante la causa, Genpei insistió en lo de que los billetes eran arte y, de hecho, convirtió el proceso en una *performance* en la que él y otros artistas contemporáneos se dedicaron a reflexionar sobre el significado del arte. Al final, y tras varias apelaciones, en 1970, la Corte Suprema de Japón condenó a Asekagawa a tres meses de prisión en sentencia suspendida; o sea, que el tipo no pisó la cárcel y, de hecho, sus billetes-maqueta dispararon su popularidad hasta el punto de que acabar expuestos en el MoMA de Nueva York.

Con todo, la mayor contribución de Genpei al arte —y a la relectura urbana como sujeto de análisis— no llegaría hasta 1972 cuando, en medio de la calle, se encontró una escalera que no llevaba a ningún sitio, que golpeaba contra la pared sin puerta ni descansillo. Tras ese descubrimiento comenzó a explorar el entorno construido de su ciudad en busca de este tipo de configuraciones arquitectónicas; para él eran reliquias de una ciudad construida debajo de la ciudad. Puentes que no cruzaban nada y túneles que no atravesaban nada, puertas que abrían al vacío, balcones inaccesibles, ventanas ciegas o barandillas inclinadas sin ninguna escalera a la que hiciesen de apoyo. Eran puntos de contacto entre los distintos estratos temporales que construyen la

ciudad y que, una vez pasado su tiempo, acababan convertidos en yacimientos arqueológicos contemporáneos.

Durante ocho años, Genpei intentó encontrar, sin éxito, un sentido a estos artefactos, a los que él llamaba «hiperarte»… hasta que Gary Thomasson llegó a los Yomiuri Giants.

Pese a venir con unos números fantásticos desde Estados Unidos, la carrera de Thomasson en Tokio fue mucho peor que decepcionante: en su primera temporada batió el récord japonés de strikeouts —eliminaciones sin batear—, y la segunda temporada la pasó casi por completo en el banquillo, hasta que se lesionó la rodilla y abandonó el béisbol. Evidentemente, los fans estaban enfadadísimos con un jugador que había costado tanto dinero y que cobraba tanto. Bueno, no todos los fans; Genpei Akasegawa acababa de encontrar el sentido a la búsqueda de su hiperarte: se trataba de artefactos absolutamente inútiles que solo eran un recuerdo de cuando servían para algo. Así que los llamó «thomasson».

En 1981, Genpei fundó el Thomasson Observation Center, donde fue recopilando fotografías de estos objetos urbanos, que luego se publicaban en la revista Super Photo Magazine, desde cuyas páginas animaba a los lectores a enviar fotos de los thomasson que ellos encontrasen. Así, la búsqueda del thomasson se convirtió en una de las actividades favoritas de los nipones aficionados a la fotografía, actividad que, de algún u otro modo, continúa décadas después y en todo el mundo, aunque más como actividad humorística y recreativa que como *performance* artística.

Genpei Akasegawa murió en 2014 a los setenta y siete años, mientras que Gary Thomasson se retiró a vivir una vida tranquila en San Diego. Probablemente nadie se acordaría de él si no fuese porque un artista japonés un poco macarra decidió bautizar con su nombre a los restos inútiles que forman el pasado de nuestras ciudades.

10

La vida de Guadalupe

Casa en Burdeos. Burdeos, Francia

44° 49' 27' N, 0° 31' 04' O

Era una mujer que siempre llevaba una escoba o un recogedor de polvo o un trapo o una cuchara de cocina en la mano. Por la mañana, veías cómo cortaba la masa de una tarta mientras tarareaba alguna cancioncilla, o la veías colocando pasteles horneados en el alfeizar al mediodía y volviéndolos a meter dentro de la casa cuando caía la noche. Al ponerlas en su sitio, hacía sonar las tazas de porcelana como lo haría un campanero en un carrillón suizo. Se deslizaba por los pasillos tan firmemente como una aspiradora, buscando, encontrando y arreglando. Convertía en un espejo cada ventana para que se colase el sol. Se paseaba por los jardines, azadilla en mano, y las flores elevaban sus temblorosos pétalos sobre el aire cálido que dejaba a su paso. Dormía con placidez y nunca daba más de tres vueltas en la cama cada noche, relajada como un guante blanco que supiese que, al amanecer, regresaría a una mano. Al despertar, tocaba a la gente como si fueran cuadros y los estuviera enderezando en una pared.

RAY BRADBURY, *El vino del estío*

La modernidad nos ha regalado algunos de los espacios más formidables de la historia de la arquitectura; todos nos extasiamos antes las vistas sobre Los Ángeles de la Casa Stahl o el delicadísimo interior a doble altura de Can Lis, cuando las vemos fotografiadas en los cientos de revistas, libros y medios digitales que se publican para deleite de quienes nos gusta la arquitectura. Ahora bien, no es infrecuente que, ante este tipo de fotos, alguien diga: «Sí, sí, muy bonito, pero ¿esto quién lo limpia?». Y ese alguien tiene razón. Tiene toda la razón. (También es cierto que en las visitas al Palacio de Versalles casi nadie se pregunta quién lo limpia, pero esa es otra historia que quizá deba ser contada en otra ocasión).

El caso es que hay algunas obras en las que el arquitecto sí pensó en las personas que van a limpiar su edificio. Lo hizo Francisco Javier Sáenz de Oiza con las viseras exteriores de la torre del BBVA, las cuales, además de servir para que los operarios abrillanten las cristaleras, construyen estética de fachada y generan el carácter del edificio. Otras veces, en cambio, ha habido que hacer remiendos, como la pasarela que los últimos dueños colocaron a la misma Casa Stahl que nos gusta tanto, porque sin ella, no había manera de limpiar esos preciosos vidrios que miran sobre Los Ángeles. Y también hay obras maestras donde lo de limpiar, pues, en fin, se ha quedado como cosa platónica flotando en el limbo. Es el caso de la Casa en Burdeos, obra de Rem Koolhaas.

Terminada en 1998, la Casa en Burdeos —llamada oficialmente como Casa Lemoine— es un portento. Una planta superior con los dormitorios, masiva y muy compartimentada, que flota con todo ese peso sobre una planta totalmente diáfana. Más abajo, un nivel semienterrado que abre al jardín. Para que, efectivamente, esa planta intermedia del salón sea completamente libre y sin pilares, la estructura se sujeta en solo tres soportes, de los cuales, uno es exterior y otro está camuflado en la escalera de caracol que recorre la vivienda. Al estar colocada dicha escalera en una posición excéntrica, si la casa se sostuviese solo sobre estos tres soportes, volcaría. Pero Koolhaas no añade un cuarto soporte, sino que sujeta el vuelco con un tirante de acero anclado al suelo. Un hilo tan fino que se vuelve invisible desde la planta principal, consiguiendo así que no haya ninguna interrupción visual. Solo hay vistas. Vistas fabulosas sobre los viñedos de Burdeos, apenas tamizadas por una larguísima cortina traslúcida que circunnavega toda la planta.

El juego estructural no es lo único que hace de la Casa en Burdeos una maravilla de la arquitectura moderna. Las fachadas de la planta superior están salpicadas por un dibujo aparentemente azaroso de pequeños ojos de buey abocinados; y sin embargo, ese tresbolillo en realidad responde a un cuidadoso cálculo que permite mirar al exterior desde todos los puntos sensibles del interior. Desde los baños, desde los pasillos e incluso, en un remedo de la ventana que Felipe II mandó

abrir en El Escorial para poder ir a misa aun estando postrado, desde las mismas camas.

Y en el centro de todo, una máquina. Una habitación de nueve metros cuadrados elevable mediante un mecanismo hidráulico. Tecnológicamente se trata de un ascensor, pero a nadie se le ocurriría llamarlo así. Es un estudio, un despacho y hasta un dormitorio que recorre de arriba abajo y de abajo arriba todo el espacio de la casa. Todo, sin puertas ni barandas.

En la planta inferior forma parte de la cocina y se convierte en un comedor; cuando se posa en el nivel principal es una extensión continua del salón; en la planta superior se transmuta en un patio intrínsecamente unido al dormitorio principal. ¿Y por qué esta voluptuosidad arquitectónica? ¿No era suficiente con las escaleras? No, porque la Casa en Burdeos no es una caja, es un estuche confeccionado a medida de su propietario. Y su propietario, el señor Lemoine, era un hombre en silla de ruedas.

Así que esa habitación elevable no es un ascensor; era el centro de su mundo. Cuando se deslizaba a lo largo de la enorme biblioteca vertical, era su estudio; era el lugar donde departía con sus amigos cuando recibía visitas; era un patio para tomar el sol de la mañana cuando se despertaba.

Sí, todas estas características, toda esta delicadeza, todo este cuidado por el más mínimo detalle convierten a la Casa en Burdeos en una obra maestra. Quizá el mejor edificio de Rem Koolhaas y una de las últimas grandes piezas de arquitectura del siglo XX. Pero ni la Casa en Burdeos ni Rem Koolhaas y ni siquiera el señor Lemoine son los protagonistas de esta historia. La protagonista de esta historia es una mujer nacida en un pueblo de Badajoz que pasó siete años recorriendo la casa cada día, armada con una fregona, una aspiradora y unas cuantas bayetas. Una mujer que la limpiaba y ordenaba de arriba abajo. Una mujer que conoció esa casa como nadie la ha conocido.

Esa mujer se llama Guadalupe Acedo.

Guadalupe emigró a Francia en los años 60 junto a su marido Vincent, hijo de exiliados republicanos. Ambos eran del mismo pueblo: Esparragosa de la Serena. Tras ser guardeses y empleados de

mantenimiento en un castillo de la zona, en 2001 comenzaron a trabajar en la Casa en Burdeos. Vincent se encargaba de los enormes jardines y del estanque y Guadalupe limpiaba y aspiraba y fregaba los cacharros y planchaba y ordenaba los muebles y los libros todas las semanas de lunes a viernes. Un trabajo habitualmente invisible cuando se habla de arquitectura, sea cual sea esa arquitectura.

Nadie habría conocido a Guadalupe si, en 2008, los cineastas Ila Bêka y Louise Lemoine, no hubieran estrenado el documental Koolhaas Houselife, posiblemente la mejor película que se haya hecho jamás sobre, precisamente, arquitectura. No lo es porque cuente las maravillas de la Casa en Burdeos ni porque cuente las realidades de la Casa en Burdeos; lo es porque lo cuenta todo en los ojos de Guadalupe. Y a través de sus ojos nos damos cuenta de que la preciosa cortina traslúcida que rodea la planta principal es imposible de recoger porque nadie pensó en que había que recogerla, así que Guadalupe se las tenía que apañar con un cinturón viejo. Descubrimos que la bellísima escalera de caracol no tiene barandilla, y Guadalupe iba haciendo maniobras equilibristas cada vez que la limpiaba, algunas extraordinariamente peligrosas, porque el tiro es tan pequeño que no hay manera de pasar con una aspiradora y una fregona. Nos enteramos de que la única manera de limpiar los libros de librería vertical era con el ascensor en marcha, que en el intersticio entre dos dormitorios se cuela la lluvia, que el hormigón de la escalera expuesta está empezando a abrirse y se ve la ferralla, y que por los huecos del encofrado de los muros aparecen fugas de agua y fue Guadalupe quien se tuvo que inventar un caño hecho con un vaso de plástico para que no se dañase el material.

Cuando preguntaron a Rem Koolhaas por el documental dijo que chocaban dos sistemas: «Una concepción platónica de la limpieza con una concepción platónica de la arquitectura». No me jodas, Rem, no me jodas. Vale que en la casa hay un montón de destilaciones del ideal arquitectónico, pero lo de la concepción platónica de la limpieza se lo dices personalmente a Guadalupe. Si te atreves.

Y, con todo, quizá lo más interesante de Koolhaas Houselife es que uno de sus directores vivió muchos años en la casa, porque como su

apellido adelanta, Louise Lemoine es la hija del señor Lemoine. Tal vez por eso, la mirada de su cámara es tan cariñosa y también tan divertida. No es exactamente una película humorística, aunque respira con las mismas vibraciones que obras de Jacques Tati como Mi tío o Playtime, en las que el cineasta francés ya nos enseñaba las desventuras de su Monsieur Hulot en el reino de la arquitectura moderna. Y aunque tampoco es un filme explícitamente reivindicativo, reivindica algo que es capital. Que la arquitectura no existiría sin las personas que la limpian.

Que las casas, los edificios, las ciudades, la sociedad, la civilización; nada existiría sin todas esas personas que limpiamos nuestro baño y pasamos la aspiradora por nuestra casa, por supuesto. Pero tampoco sin todas esas personas que limpian y hacen las camas de los hoteles. Nada existiría sin las personas que limpian los vidrios de los rascacielos y las que aspiran los museos y las que reparan los ascensores y las que riegan los parques y podan los árboles. Porque todas esas personas son la primera línea de defensa por la belleza de nuestro mundo. Porque quien mejor conoce su casa no siempre es quien tiene su nombre reflejado en la escritura de propiedad. La persona que conoce de verdad una casa es quien la recorre cada día. Quien la limpia, quien la guarda. Quien la cuida.

DERECHOS DE LAS IMÁGENES

GUERRA

Apocalipsis por radio: Олександр Сирота / Creative Commons
Apocalipsis por miedo: Troy Larson and Terry Hinnenkamp / Creative Commons
Apocalipsis por música: rheins / Creative Commons
La ciudad de la Mami Wata: Adoscam / Creative Commons
La guerra que se libró treinta minutos en el futuro: Fanny Schertzer / Creative Commons
Bombas contra la leucemia: US National Archives
La copa de un carpintero: Dominio público
Million Dollar Point: Geoff / Adobe Stock
Nadie quiere esta tierra: Mediastudent2001 / Creative Commons
Haz fotos ahora: Konstantin Petrov / Fotki

CALMA

El bosque en paz: BloodIce / Creative Commons
La alberca del tiempo: Ulises00 / Creative Commons
Tan alto como una catedral gótica: Kenlarry / Creative Commons
Ángeles con las manos negras: Thomas Fuhrmann / Creative Commons
La reina del trópico: Boaventuravinicius / Creative Commons
Villa Demencia: ysbrandcosijn / Adobe Stock
El sueño de la clase media: Julius Shulman / Getty Research Institute © J. Paul Getty Trust. Uso legítimo
Dios y las matemáticas: batintherain / Creative Commons
Imposible nacer, prohibido morir: Dominio público
Un niño dibujó este edificio volando una cometa: muffinn / Creative Commons

LUZ

Un verano infinito: Feranza / Creative Commons
Un sol interminable: Fox Photos / Getty Images
Un viaje estelar: Codera23 / Creative Commons

Abajo está la vida: Gerd Eichmann / Creative Commons
El hombre que salvó a todos los rascacielos del mundo: Pedro Torrijos
La casa feliz: Frans Drewniak / Creative Commons
Vóley-playa en el espejo: Ungrim / Adobe Stock
El futuro que nunca existió: Franchense / Creative Commons
Juntos cambiaron el mundo: The Marmot / Creative Commons
Columnillas, celosías y una ventana que lo abarca todo: Pedro Torrijos

TINIEBLA

El oro del hombre muerto: GPA Photo Archive / Creative Commons
El puente de Pelješac no es un puente normal: Dominio público
Los tubos están malditos: Crystal / Adobe Stock
Anomalía lingüística: Cory Doctorow / Creative Commons
Los mató el edificio: Dominio público
Americanos, os recibimos con alegría: Rob Olivera / Creative Commons
La catedral de las tormentas: Dddeco / Creative Commons
Trampa e hipnosis: Dominio público
La señora Jane Ball-Groom recuerda su vida en Harlem: GL Archive / Alamy Stock Photo
Restos de amor de la catástrofe: Dominio público

CIVILIZACIÓN

Los Chicos-Z y la ciudad de los perros: Halans Photography, Adobe Stock
El día en que todo un país cambió de carril: Jan Collsiöö, domino público
Un pedazo de amistad: Ben Tesch, Creative Commons
El país que cabe dentro de una casa: SebastianBartoschek, Creative Commons
Maradona y los niños acuáticos: AmazingAerialAgency / Adobe Stock
El edificio más moderno de la historia: Vegard, Adobe Stock
Siempre hay que mirar la letra pequeña: Travis K. Witt, Creative Commons
La estrategia del caracol: Francisco Negroni / Alamy Stock Photo
Llévame al partido de béisbol: Dietlinde DuPlessis / Adobe Stock
La vida de Guadalupe: Fotograma de Koolhaas Houselife. Ila Bêka y Louise Lemoine. Usada con permiso expreso

AGRADECIMIENTOS

A Roman Mars y Aaron Sorkin, estoy aquí por vosotros.

A todas las personas que me leen y me escuchan cada semana, sois más importantes que Mars y Sorkin. Mucho más importantes.

A Ila Bêka y Louise Lemoine, por ser tan majos.

A Miguel Ángel, no sé si soy el mejor storyteller en lengua castellana del mundo, pero si sé que soy el que tiene los mejores amigos.

A Loreto, a nadie puede dar forma la imaginación que me guste más que a ti.

En el soleado barrio de Villaverde, abril de 2024

Pedro Torrijos León (Madrid, 1975) es un escritor, crítico cultural y arquitecto español, más conocido por su faceta divulgativa en distintas redes sociales. En 2021 publicó el libro *Territorios Improbables*.

Cursó estudios de trompa en el Conservatorio de Getafe entre 1984 y 1998. Se licenció en Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM) en 2000 y ejerció como profesor en dicha escuela de 2001 a 2003 y, posteriormente, entre 2009 y 2011. Es tasador inmobiliario de profesión.

En una primera etapa desde 2012 fue colaborador en revistas como *Norma Jean Magazine, iWrite* y *Revista Magnolia*. Ha escrito artículos de opinión en *El Economista* y *Magnet*. Escribe para *El País, Jot Down* y *Yorokobu*.

Desde 2013 utiliza Twitter para contar historias de arquitectura. Todos los jueves publica en forma de hilos relatos sobre ciudades, edificios o curiosidades urbanas con el hashtag #LaBrasaTorrijos. Los hilos se

escriben en directo partiendo de un pequeño guion. Esta modalidad divulgativa fue finalista para el Pabellón de España en la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2021. También fue finalista en 2020 al Premio Zapping en la categoría Mejor Iniciativa de Internet.

Ha publicado los podcast *Curiosidad Radical* patrocinado por la Fundación Telefónica y *Cómo suena un edificio* auspiciado por el Museo ICO. Participó en Equipo Investigación de *La Sexta* en un programa sobre los edificios inacabados de Santiago Calatrava.

Índice de contenido

Prólogo
GUERRA
Prefacio. Lo mejor de lo peor
1. Apocalipsis por radio
2. Apocalipsis por miedo
3. Apocalipsis por música
4. La ciudad de la Mami Wata
5. La guerra que se libró treinta minutos en el futuro
6. Bombas contra la leucemia
7. La copa de un carpintero
8. Million Dollar Point
9. Nadie quiere esta tierra
10. Haz fotos ahora
CALMA
Prefacio. Es la primera vez que me siento en todo el día
1. El bosque en paz
2. La alberca del tiempo
3. Tan alto como una catedral gótica
4. Ángeles con las manos negras
5. La reina del trópico
6. Villa Demencia
7. El sueño de la clase media
8. Dios y las matemáticas
9. Imposible nacer, prohibido morir
10. Un niño dibujó este edificio volando una cometa
LUZ
Prefacio. El material más lujoso que hay
1. Un verano infinito
2. Un sol interminable
3. Un viaje estelar
4. Abajo está la vida
5. El hombre que salvó a todos los rascacielos del mundo
6. La casa feliz
7. Vóley-playa en el espejo
8. El futuro que nunca existió. Obra completa de Francisco Salamone
9. Juntos cambiaron el mundo
10. Columnillas, celosías y una ventana que lo abarca todo

TINIEBLA
Prefacio. Certeza y probabilidad
1. El oro del hombre muerto
2. El puente de Pelješac no es un puente normal
3. Los tubos están malditos
4. Anomalía lingüística
5. Los mató el edificio
6. Americanos, os recibimos con alegría
7. La catedral de las tormentas
8. Trampa e hipnosis
9. La señora Jane Ball-Groom recuerda su vida en Harlem
10. Restos de amor de la catástrofe
CIVILIZACIÓN
Prefacio. Un estado general de la cuestión humana
1. Los Chicos-Z y la ciudad de los perros
2. El día en que todo un país cambió de carril
3. Un pedazo de amistad
4. El país que cabe dentro de una casa
5. Maradona y los niños acuáticos
6. El edificio más moderno de la historia
7. Siempre hay que mirar la letra pequeña
8. La estrategia del caracol
9. Llévame al partido de béisbol
10. La vida de Guadalupe
Derechos de las imágenes
Agradecimientos
Sobre el autor